

单位代码10709

分类号TS941.16

西安工程大学

硕士学位论文

论文题目：唐代燕乐服饰研究

专 业：设计艺术学

学 号：2009165

姓 名：管慧

指导教师：徐青青（教授）

马冬（教授）

答辩委员会主任委员：李青（教授）

答辩日期：2012年6月15日

摘要

唐代是我国中古时期最为繁荣、强盛的时代，其盛世文明的景象体现在礼乐制度的完善与服饰文化的包罗万象等方面。而燕乐作为大唐乐制中唯一能与雅乐相媲美且演出频率较高的乐舞门类，其服饰的相关研究却一直处于空白的状态。近些年来，史学界再次掀起了唐代服饰研究的热潮，而作为唐代服饰分支中的燕乐服饰研究是中国古代服饰研究的重要组成部分，其集中体现了唐代的礼制、音乐和舞蹈的发展水平，以及当时中外文明交流的情况，也是目前历史学界与艺术史研究者比较关注的领域。

本文以系统梳理的唐代乐舞及服饰图像为依托，结合历史文献记载以及考古发现的实物和图像资料，配合以实地调查、历史研究及逻辑分析等的研究方法，对唐代燕乐服饰进行分门别类的研究，并总结其服饰的艺术特征。全文的研究内容共分为七章，首先分析统观当下对唐代乐舞服饰的研究现状，以确定本文的研究范围；紧接着以历史为主线，结合文献学、历史学以及音乐等多种学科理论，阐述了燕乐的形成与演变过程，并根据燕乐的内容属性划分为三大类别。之后便是文章的主体部分，先从“唐代新乐”之燕乐和“华夏正声”之清商乐的角度，推断、分析并论证唐代本土燕乐服饰的形制、服色以及面料工艺等特征；其次以其服饰中胡汉元素的配置为出发点，对“胡汉交融”的西凉乐部乐舞伎服饰进行分析；再者从西戎五胡乐、东夷高丽乐以及南蛮天竺乐三个角度，考证唐代燕乐中四方民族乐部的乐舞伎服饰特征。在分析、论证上述三大类别服饰形制的过程中也包括诸多典型形制的个案分析，能够将其服制的各方面特征更为透彻的挖掘出来。最后，以燕乐服饰中较为典型的本土清商乐服饰和西戎龟兹乐服饰为代表，对其制定实验性的服饰复原设计方案，并通过对复原结果的讨论，发现各乐部的服饰特征决定了其文化属性，其彼此之间相互融合而形成的形制，恰反映了燕乐服饰中各民族相互融合的趋势及现象，也为发展至今的舞蹈服饰带来了深刻的影响力与启示。

总之，开展对古代乐舞服饰这一特殊领域的系统研究，不仅填补了唐代乐舞服饰史研究中重要的一部分内容，且对唐代服饰、中国服装史、中国舞蹈服饰研究都有其价值体现。再者，整理、分析并尽全力还原唐代燕乐服饰在款式、色彩、面料等方面的具体特征，并从中提取、复制相关传统文化元素。对继承发扬我国传统服饰文化具有重要的意义，也为电影电视、舞台服装中所涉及的唐代舞蹈相关的服饰设计，提供了具有实际意义的参考与应用价值。

关键词：唐代，燕乐，服饰，文化交融，舞蹈服饰

ABSTRACT

The Tang Dynasty is an era which is the most prosperous, powerful of China's Middle Ages , and the scene of its Golden Age civilization is reflected in the perfection of the ritual system and the dress culture of all-inclusive.Yan Yue comparable to the gagaku phase as the only the Datang music system ,which performance of a higher frequency of music and dance categories, the study of its clothing has been in a blank state.In recent years, historians set off a craze study of the Tang Dynasty costumes again, as the branch of Tang Dynasty costumes, the study of Yan Yue clothing is an important part of Ancient Chinese Costumes Research. It embodies the level of development of the Tang Dynasty of the ritual, music and dance, as well as Sino-foreign cultural exchanges , and it is also more areas of concern of historians and art history researchers.

This paper is based on combining the Tang Dynasty music and clothing image, according to historical documents and archaeological discoveries of the object and image data, combining with the field survey, historical research and logic analysis and other research methods, on the Tang Dynasty costumes to be arranged on the same, and summarizes the artistic features of the dress.The research of full text content is divided into seven chapters, first analysis of Tang Dynasty dance costumes with current research status to determine the scope of the study; Then taking the history as the main line, combined with literature, history and music ,and many kinds of discipline theory,etc.Elaborated the formation and evolution process of Yan Yue, which is divided into three categories according to the same attributes of the content .After that is the main part of the article, from "the Tang Dynasty Xinle" and "China music is the sound of" Qingshang music perspective, inference, analysis and verification of the Tang Dynasty costumes native music shape, color clothing and fabric characteristics;Next to the clothing of Hu Han element is configured as a starting point,on the "Hu Han blend of" Xi Liang music dance Kabuki costumes were analyzed;Furthermore from the music, the Xi Rong Dongyi Gao Lile and southern Tianzhu Yue three angle,research in the ethnic music of Tang Dynasty music Quartet dance Kabuki costumes.In the analysis process to demonstrate the above three categories of clothing shapes, including many of the typical shape of the case studies, all aspects of its service system characteristics more thoroughly excavated.At last, In

the Yan Yue clothing is a typical local Qingshang music apparel and clothing as the representative of the Xi Rong Qiuci Yue, the setting of experimental clothing restoration design, and through the restoration result discussion, found the Music Department of apparel characteristics decide its cultural attribute, the mutual fusion and the formation of style, it reflects the same dress the nationalities of the trend of mutual integration and phenomena, but also for the development of the dance dress has brought profound influence and enlightenment.

In short, to carry out a systematic study of this particular field of ancient music and dance costumes, not only fill an important part of the History of Tang Dynasty music and dance costumes, but also being valuable to the Tang Dynasty costumes, the history of Chinese clothing, Chinese dance clothing .Furthermore, collating, analyzing and making every effort to restore the specific characteristics of the Tang Dynasty, Yan Yue clothing styles, colors, fabrics and other aspects, and extract, copy the relevant elements of traditional culture.It's really important To inherit and carry forward China's traditional clothing culture , but also for film and television, stage clothing in the Tang Dynasty dance related apparel design, providing practical reference and application value.

Guan Hui (Artistic Design Major)

Directed by professor Xu Qing-qing-qing&Professor Ma Dong)

Keywords: The Tang Dynasty, Yan Yue, Dress, Culture Blending, Dance Costume;

目 录

1 绪论	1
1.1 课题的产生及研究的目的与意义	1
1.1.1 课题研究背景	1
1.1.2 课题研究目的与意义	2
1.2 课题研究现状	2
1.3 课题研究内容与方法	4
1.3.1 研究内容	4
1.3.2 研究方法	5
1.4 课题研究难点与拟创新之处	5
1.4.1 研究难点	5
1.4.2 拟创新之处	5
1.4.3 预期目标	5
2 唐代燕乐的形成与历史演变	7
2.1 燕乐的起源与演变	7
2.1.1 周秦与两汉时期	7
2.1.2 魏晋南北朝时期	7
2.1.3 隋唐时期	8
2.1.4 唐以后各时期	9
2.2 燕乐发展演变的影响因素	9
2.3 唐代燕乐的定义与分类概况	10
2.3.1 燕乐含义的界定	10
2.3.2 唐代燕乐的分类情况	11
3 唐代本土燕乐服饰形制考证	20
3.1 “唐代新乐”之《燕乐》服饰	20
3.1.1 乐舞伎服饰组合形式的文献考证	20
3.1.2 乐舞伎服饰形制分析	21
3.2 华夏正声之《清商乐》服饰形制	30
3.2.1 舞伎服饰	30
3.2.2 乐伎服饰	36
3.3 唐代本土燕乐服饰的总体艺术特点	39

4 “胡汉交融”的《西凉乐》服饰.....	41
4.1 乐舞伎服饰相关记载简述.....	41
4.2 乐舞伎服饰形制剖析.....	41
4.2.1 乐舞伎之“袴褶服”考证.....	41
4.2.2 乐舞伎服饰的穿着方式与相关推断.....	45
4.3 西凉乐服饰的艺术特点总结.....	48
5 四夷乐服饰.....	50
5.1 西戎五胡乐服饰.....	50
5.1.1 乐舞伎服饰相关的文献记载.....	50
5.1.2 据实物及图像资料等对乐舞服饰加以考证分析.....	52
5.1.3 西戎五胡乐服饰形制的相关性分析.....	71
5.2 东夷《高丽乐》服饰.....	72
5.2.1 舞伎服饰.....	73
5.2.2 乐工服饰.....	76
5.2.3 小结.....	78
5.3 《天竺乐》服饰.....	79
5.3.1 舞伎服饰.....	79
5.3.2 乐伎服饰.....	82
5.3.3 小结.....	83
5.4 四方民族乐服饰的总体艺术特点.....	83
6 唐代燕乐服饰形制的实验性复原方案设计	86
6.1 清商乐部服饰复原.....	86
6.1.1 复原服饰款式推断结果.....	86
6.1.2 复原方法与步骤.....	87
6.1.3 复原结果讨论.....	89
6.2 龟兹乐部服饰复原.....	90
6.2.1 复原服饰款式推断结果.....	90
6.2.3 小结.....	93
6.3 从唐代燕乐服饰形制看民族文化的交流及融合.....	94
6.3.1 从服饰形制上看胡汉文化的交融.....	87
6.3.2 从燕乐服饰看汉文化与异国文化的交流与融合.....	89
6.4 唐代燕乐服饰的审美形式对现今舞蹈服饰的影响与启示	97

7 结论.....	101
-----------	-----

参 考 文 献.....	104
--------------	-----

攻读学位期间发表的学术论文目录

西安工程大学学位论文知识产权声明

西安工程大学学位论文独创性声明

致 谢

1 绪论

1.1 课题的产生及研究的目的与意义

1.1.1 课题研究背景

我国服饰文化有着数千年的历史，唐代服饰以其开放的审美与精湛的工艺，在中国古代服饰史上写下了辉煌的一页。介于服饰的直观性能透视出我国中古时期的社会生活状态，因此，从 20 世纪初开始，中外史学界现代意义上的唐代服饰研究就一直没有停止过。而作为唐代服饰分支中的唐代乐舞服饰是中国古代国家文物制度的重要组成部分，其集中体现了唐代的礼制、音乐和舞蹈的发展水平，以及当时中外文明交流的情况，也是目前历史学界与艺术史研究者比较关注的领域，唐代乐舞服饰的研究对系统全面的研究我国服饰文化具有重要的意义。在导师近年来实施的国家社科基金项目《唐代服饰专题研究》中，本课题唐代燕乐服饰研究作为子课题，实际上是对“唐代服饰专题研究”枝桠的进一步拓展与深入，望为“唐代服饰研究”尽自己的微薄之力。

唐代疆域辽阔，北接突厥、回纥，南临吐蕃、南诏，东北有渤海诸少数民族，与其有着密切的交往。政治的稳定，经济的繁荣，促进了民族融合，推动了国际交往，使唐代文化在华夏传统文化的基础上，进一步吸收融合域外文化而推陈出新，唐代文化艺术达到空前兴盛。乐舞作为唐代文化的一部分，同样达到了空前的鼎盛时期，在外族音乐及舞蹈的影响下，将前朝遗留的礼乐制度与自身结合，开创了新的局面，这不仅体现在对乐器、舞蹈的改良，更体现在乐舞伎服饰上。本文欲以唐代乐舞服饰在继承传统服饰文化的同时对外来衣冠采取兼容并取的方式为本文的研究背景，具体在各民族文化与唐代礼乐制度关系下展开的乐舞服饰史研究。

课题得以确定的原因有三：一是唐代之历史，“上汲汉、魏、六朝之余波，下启两宋文明之新运”，关于唐代学术史的研究是近年来史学界的热门课题，本课题有幸能作为其关联研究，并以“唐代服饰专题研究”为依托，为论文的开展打下坚实的理论基础；二是当下无论是历史学界亦或是艺术史领域，有诸多关于唐代服饰方面的研究，但将服饰与乐舞相结合的乐舞服饰相关的研究并不多见，据笔者所见，这也许是当下研究的一个漏洞，有必要补充、完善此方面的研究；三是长安自周秦以来历为国都，在政治上与文化上俱为对外之中心。如今的西安亦为旧时唐代的长安，自 20 世纪 50 年代开始大批唐代墓室陆续的在西安被正式的、科学的考古发掘和清理，出土了大量的文物实物和壁画等，遂成为研究唐代政治、军事、文化、礼乐制度等最为可靠的原始资料。现存的唐代胡乐服饰相关实物资料，主要来自墓室壁画、乐舞俑及传世绘画中乐舞形象的考察。其中墓室

壁画中所见的乐舞资料占有较大的比例,仅西安周边地区出土的 100 多座唐墓中,绘有乐舞图像的墓室就达 23 座,其中包括不下少数的西域胡乐相关图像资料,同时还有克孜尔石窟壁画等墓室出土的乐舞图壁画。亦给本课题提供了殷实、科学的依据;同时我校地处西安,便于收集相关资料,为课题的完成提供了有利的条件和优势。

本文欲在前人研究唐代服饰、乐舞成果以及其他相关历史考古材料的基础上,对唐代乐舞中的燕乐这一乐舞的服饰进行专项研究。据笔者收集的资料来看,此类专项研究较少见。目前主要有沈冬编著的《唐代乐舞新论》一书,此书主要从音乐学的角度专题性的剖析了唐代的乐舞制度,但并未从服饰角度出发做研究。东华大学贾一亮以敦煌壁画为出发点研究经变画中舞伎的服饰,这是目前为止仅有的对唐代乐舞服饰的研究案例,而本课题以唐代燕乐为对象研究其服饰的具体形制特点以及文化艺术特色等。

1.1.2 课题研究目的与意义

就目前的研究情况来看,当下有诸多关于唐代服饰的资料及研究成果,但唐代乐舞服饰的研究只是掺杂的出现于其中,多为局部零散的介绍,缺乏系统的整理、研究,本文旨在进一步深入探讨与考证唐代乐舞中比较重要的燕乐服饰的形制特点及价值,进而形成比较完善的乐舞服饰体系。而开展唐代这一多民族背景下的乐舞服饰专项研究,具有一定的研究意义与价值,主要表现在以下几方面:

首先,对唐代燕乐服饰进行系统的研究,不仅填补了唐代乐舞服饰史研究中重要的一部分内容,并且对唐代服饰、中国服装史、中国舞蹈服饰研究都有其价值体现,也在一定程度上完善对唐代乐舞服饰的考古成果。

其次,在课题进行当中,唐代乐舞分类与礼乐制度等方面的研究结论倘若存在与前辈们研究产生分歧的部分,对问题深入探讨与考证,可以发现并提出新观点、新内容。能够在这方面做一些工作,即使是非常有限的工作,其意义和价值也是非常重大的。从另一个角度也一定程度的完善对唐代乐舞服饰考古成果。

再者,整理、分析并尽全力还原唐代燕乐服饰在款式、色彩、面料等方面的特点,对于电影电视服装、舞台服装、时装设计元素的提取、复制与再创造具有实际的参考与应用价值。

1.2 课题研究现状

关于唐代燕乐服饰相关的研究范围,包括唐代音乐、舞蹈以及服饰文化等方面。自上世纪初,唐代乐舞文化与服饰文化等方面的研究已循序渐进的在各自的领域展开。其中像《中国壁画全集》、《中国唐墓壁画集》、《唐代墓室壁画研究》以及《中国美术分类全集》等大型图册系列书籍,为研究者提供了方便与依据。

关于唐代乐舞艺术的研究倾向于总结性为主,唐代乐制研究也逐渐被重视,通史类著作大量涌现,如廖辅叔、杨荫浏、金文达于 90 年代前夕所著的中国音乐历史等,这些著作中穿插了大量唐代乐舞资料,但均为简单的概括,且主要为音乐学方向研究。毕生致力于唐代音乐史方向研究的日本学者岸边成雄先生撰写的唐代音乐相关论文就有 20 余篇,其《唐代音乐の历史の研究》一书,从社会学、音乐学、史料学的视角对唐代乐舞制度、乐舞机构、乐官制度进行了相关的论述。陈寅恪先生诸多著作中亦对唐代乐舞制度流变等内容有所提及,对唐代乐舞制度的研究亦有所裨益。96 年,孙机著《中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题》之“唐·李寿石椁线刻《仕女图》、《乐舞图》散记”一节,对初唐乐舞图乐器等描述并表述其对于乐舞图从属问题的观点,孙机先生以图像志研究方法颇值得本文学习。《Music from the Tang Court》介绍了日本等国收藏的唐乐,考证唐代宫廷乐舞的形成与对外传播等诸多问题。沈冬的《唐代乐舞新论》,对唐代乐部制度进行定义,并选以唐代代表性乐舞著作为章节研究,并提出“以胡入俗”的观点。06 年,关也维著《唐代音乐史》一书,文中用大篇幅文字去论述“燕乐”,且包括此前学者各自对燕乐定义的总范围,指除雅乐、民间音乐外地诸多乐舞,散乐、鼓吹亦在燕乐的范畴;同年,宋博年著《西域音乐史》出版,该书为第一部较完整、全面的研究和介绍古代西域音乐与近现代新疆各民族音乐的专著。王克芬于 10 年出版的《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》较董锡玖前期的乐舞志更加全面的介绍了唐代燕乐的构成属性,文中按演出场合不同将乐舞分为三类,其中“宫廷宴享乐舞”一节,对《九部乐》、《十部乐》的历史记载进行了简略的列表记录。

另外,日本学者傅芸子著《正仓院考古记》、《白川集》等著作中亦涉及唐代乐舞,且对其胡服形制有所考证,并附有 40 余幅乐舞图,该部分资料对于此论文研究提供了重要的参考意义。《敦煌壁画中的衣冠服饰》一书以壁画为依托对唐代胡舞(亦西域舞)进行刻画,总结出唐代服饰的多元化,以西域各民族、中亚等地区服饰为时尚的结论。李星明的《唐代墓室壁画研究》中“乐舞图像”一节对近些年部分墓室出土的乐舞壁画进行了图文并茂的介绍,篇幅不多但颇为精准,且基本将唐代现已出土的墓室乐舞图罗列出来。《唐墓壁画国际学术研讨会国际论文集》中“唐墓壁画中唐代妇女的发饰”一文对唐代女子发型、头饰进行了比较详尽的描述,其中不少为乐舞伎发饰。

唐代燕乐服饰作为唐代服饰的一部分,服饰的发展也是在其大环境之下的,因此有必要了解当下唐代服饰研究的现状。马冬先生的社科基金成果《唐代服饰专题研究》一文,对唐代大驾卤簿服饰等进行了全面、系统的研究,其中对胡汉交融“袍服”及“官服异文”等服制进行了个案研究。戴平《中国民族服饰文化

研究》一书，以民族学的视角审视了唐代服饰与西域各民族服饰的关系。04 年成书的《中国袄教艺术史研究》涉及粟特人服饰及纺织品的图像与材料，此书对研究西域各胡乐伎服饰有所帮助；

1970 年，原田淑人的《唐代の服饰》作为第一部唐代服饰研究研究的著作问世，之后沈从文在艰苦条件下完成了《中国古代服饰研究》，自此唐代服饰研究成为当时史学界的风向标，后陈娟娟、黄能馥、华梅、赵丰、高春明等学者编撰出版了服饰史类的相关书籍，通常是以图像史料结合历史的纵向发展，研究服饰的具体形制，并确立了服饰史研究的基本框架。孙机的《中国古舆服饰论丛》是研究中国古代服饰水准较高的著作，其《唐代妇女的服装与化妆》、《从幞头到头巾》等文章中虽不多见唐代乐舞服饰内容，但其对唐代服饰少量的详细论述，为本文的进行营造了良好的环境。1982 年，韩伟的一篇《唐代革带考》发表，并将实物复原，类似这种个案研究法在后来的史学研究中逐渐被广泛运用。吴淑生的《中国染织史》中介绍了唐代丝织品的生产水平与技术，对整体研究唐代纺织服饰发展过程有深刻的意义。1987 年，日本学者町田章作《古代东アジアの裝飾墓》一书，囊括了东亚地区诸多考古资料，对本文研究燕乐中高丽乐有指导作用。90 年代成书的《衣冠古国——中国服饰文化》与《中华服饰文化》皆对唐代服饰文化有一定的研究成果。

综上所述，至目前为止，国内外对于唐代服饰与唐代乐舞的研究均有诸多成果，唐代乐舞、服饰发展脉络也逐渐清晰，但对资料的搜集过程中发现从服饰角度研究乐舞的著作少之又少，相比较对唐代燕乐服饰的研究更是鲜为人见。

1.3 课题研究内容与方法

1.3.1 研究内容

文章最先以历史为主线，阐述了燕乐的形成与演变过程，在前辈们的学术研究基础上，结合文献学、历史学以及音乐等多种学科理论，较为详尽的剖析了唐代燕乐的各乐部特征。后以唐代燕乐的风格特点为划分标准，将其分为三部分内容去论述其服饰形制及文化艺术特征，分别为：唐代本土燕乐服饰、“胡汉交融”的西凉乐服饰及唐代西方至民族乐服饰。论述中以乐部为单元，从其构成载体——舞伎和乐工的角度去分析、推断、考证其服饰特征，并总结唐代燕乐服饰的总体艺术特点，及其形成的各方面因素以及对社会的影响力等。最后，以唐代燕乐中较为典型的本土清商乐服饰和西戎龟兹乐服饰为代表，对其制定服饰复原设计的方案，并通过对复原结果的讨论，论述其服饰形制对现代舞剧服饰的影响与启示。

1.3.2 研究方法

本文主要采用了五种研究方法辅助课题的研究:

(1)文献资料法:在导师的指导下,通过查阅相关的书籍、论文以及网上搜索等方式收集并研究与论文相关的文献资料。

(2)实地调查法:有目的性的带着问题去陕西省博物馆、唐墓室考察。

(3)历史研究法:对已存在的历史资料深入研究,熟悉唐代文化,唐代服饰风格及变迁的过程,从而更加深入了解唐代所处的大融合环境下的服饰特点,为最后的服饰复原设计做铺垫。

(4)逻辑分析法:运用归纳法对相关资料进行逻辑梳理,找出研究对象内在的联系,从而得出结论。

(5)实际操作法:将观察到的燕乐服饰相关图像及实物资料用相机或手绘的方法记录下来。

1.4 课题研究难点与拟创新之处

1.4.1 研究难点

虽然我国的考古以及科技事业发展迅速,但是有关唐代乐舞服饰各方面的研究仍然比较零散,此课题的研究涉及到考古、历史等多学科领域,如何将这些理论与服饰的综合性研究相结合,以用于辅助分析唐代乐舞服饰特点及分类成为后面研究工作的重点和难点。

1.4.2 拟创新之处

经本人翻阅资料,当下诸多论著中尚未发现有关于唐代燕乐服饰的专著性研究,故本课题将考古与一般设计思维相结合,在大量的阅读古籍今著的基础上,将唐代燕乐服饰这一专题从唐代服饰史这部分中提出并做详细的研究,这是本文的一项大胆的尝试,亦为本文的一大亮点。

另外,经本文对唐代燕乐中各类服饰的特性及式样较深入的论证,发现并揭示唐代乐舞服饰设计的特点及规律,最后结合同时期出土文物的尺寸、图案等因素,对燕乐服饰进行实验性的复原方案设计,对比通常的复原有所不同,此处是结合现代服饰所体现的穿脱便捷性等特征,在坚持服饰形制的可靠性基础上,仅于裁片时服饰的结构方面稍有所变化。此实验性的复原方案不仅解决了现代人穿适应穿着舒适性及便捷性的特点,也为当下古典唐乐舞服装设计解决了换装迅速却又能保持服饰的历史真实性的一大难题。

1.4.3 预期目标

通过整理、掌握相关文献,对唐代乐舞俑及乐舞伎壁画服饰每个细节之处做到合理的分析、研究,能够形成一套比较完善的唐代燕乐服饰体系,以此体现乐

舞服饰在唐代服饰中的艺术价值与考古价值，并且结合实践案例，做到理论与实践的统一。

2 唐代燕乐的形成与历史演变

2.1 燕乐的起源与演变

2.1.1 周秦与两汉时期

中国素有“礼乐之邦”的称誉，这源于周王朝严格的礼乐制度及宫廷礼乐规模的宏大，周代是雅乐舞文化的高峰时期，同样也是燕乐的萌芽阶段。周朝用以燕飨群臣及宾客的乐舞称之为“燕礼音乐”，简称为燕乐。对于燕乐的记载，《周礼·春官·大司乐》里云“凡祭礼飨食奏燕乐。”燕礼中常使用的音乐节目包括：工歌、笙奏、间歌、乡乐、散乐、四夷之乐及房中乐。从此其中名目、表演形式的转换以及专业乐工与群众的分工差别等方面显示，周朝燕乐的性质与雅乐体系有很大的不同，它是以多样的艺术形式，较高的艺术水平；既有高雅的艺术，又有通俗的歌舞，还有散乐和少数民族歌舞等共统治者娱乐所用。可见，周代无论是雅乐，还是燕乐皆得到了良好的发展。

公元前 770 年，东周之后王室衰弱，诸侯国日益强盛，礼乐制度也开始瓦解，这一切被崇尚周礼的孔子斥为“礼崩乐坏”，但同时这一现象也为歌舞的发展创造了良好的时机，各诸侯国的宫廷女乐和民间乐舞不断的占据雅乐的地位，当时歌舞艺术除了作为宫廷宴饮中的主要表演形式，也常常在诸多外交场合用来作为招待宾客的表演曲目，有时还将舞伎和乐器等作为礼品或贡品。“乐府”始建于秦朝，汉承秦制，汉初扩大了“乐府”的建制，其掌管着宫廷中的《安世乐》以及供宫廷观赏享乐的各类俗乐。《安世乐》乃汉高祖之唐山夫人所作，原名《房中祠乐》，为汉代之房中乐；俗乐指以娱乐为目的的宫廷歌舞，乐府大量的整理民间乐舞，例如角抵百戏的发展，既是供统治者“观民俗、知厚薄”的施政参考，更是为加工创作乐舞，供宫廷欣赏享乐，因而汉代也被称为俗乐舞文化的高峰时代。

2.1.2 魏晋南北朝时期

东汉末年，随着三国鼎立局面的形成，进入魏晋南北朝时期，北方和西北诸族因各种原因而大量内徙，逐渐深入内地，改变了自秦汉以来中国北部民族的分布格局。此时期也为各民族乐舞文化交流带来了重要的契机，通过此次的交流融汇，不仅推动少数民族与汉族乐舞文化的交流，且为南方与北方的音乐、舞蹈的大融合起了决定性的作用。其中大量少数民族的“胡乐”、“胡舞”传入中原地区，如《扶南乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《康国乐》等，并形成胡汉交融风格的《西凉乐》。在这种多元化的大背景下，似乎已无暇兼顾是否为华夏正统乐舞，继而慢慢接受了西域等大量乐舞。唐代燕乐中的《清商乐》就是这个时期兴起并占有主导地位的一种乐舞，如《白紵舞》、《拂舞》、《杯盘舞》

等，其中《白紵舞》于唐时也颇为流行。胡舞与中原婉转柔媚的舞蹈虽有较大差异，但其开朗自由的风韵与魏晋以来文人追求的豁达不羁、超然自得的世风颇为一致，这一时期的乐舞交融促进了乐舞艺术的发展，也为隋唐乐舞文化的升华奠定了基础。

2.1.3 隋唐时期

大定元年（581），隋朝代北周而立，改元开皇。开皇九年（589），隋文帝杨坚平南方陈朝，统一南北，正式结束了南北朝的分裂局面。西北诸族绝大部分为隋朝所统治，为了彰显一统国家的国力，文帝一方面专门组织将当时流传于各地的汉族传统乐舞、少数民族及国外传入的各类乐舞收集并加以整理、编排，最后纳入七部，称《七部乐》或《七部伎》，包括《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》。至隋大业（605—618）中，将“国伎”改名为《西凉乐》，《文康伎》更名为《礼毕》，并增加《康国乐》、《疏勒乐》，成为《九部乐》，将《清商伎》列为首部，《礼毕》为九部乐的最后一部。另一方面遣散周、齐时遗留下来供统治者娱乐的散乐艺人，如此一来，既能节约开支，又能将这些统治者人物“非正声”的民间乐舞百戏赶出宫廷。同时为了充实宫廷内庞大的乐舞队伍，从地方调集大批艺人，填补乐舞机构的需求，并对其进行教授，以满足日常宫宴演出。另外每年抽调各地的歌舞百戏及异族乐舞到长安，举行盛况的演出，隋炀帝大业二年，为宴请突厥客人，曾征集四方散乐及各类乐舞举行盛大表演。隋王朝的命数虽然短暂，但其在乐舞文化史上占有重要的位置，它不仅将魏晋南北朝时期的碎珠散玉般的胡乐，以九部乐的形式确定、继承下来，并对其加以改革创新，丰富了宫廷宴乐的内容，而且承袭了汉以来的相和大曲与清商乐等传统乐舞，为唐代燕乐的出现打下了坚实的基础。

唐代承袭隋制，进一步完善宫廷乐舞机构，如太常寺、教坊、梨园的设置，人们常习惯将隋、唐宫廷宴享典礼所用乐舞，称之为隋唐“燕乐”，“燕乐”即“宴乐”，于唐高祖武德（618—626）年间，继承隋乐制，沿用九部乐。至太宗贞观十一年（公元637年）废除《礼毕》（即《文康伎》），于贞观十四年，制《燕乐》，将其列为九部乐之第一部。同年平定高昌，两年后也就是贞观十六年十一月，太宗宴请百官，加奏《高昌乐》，自此《十部乐》得以形成。其中包括：一《燕乐》、二《清商乐》、三《西凉乐》、四《天竺乐》、五《高丽乐》、六《龟兹乐》、七《安国乐》、八《疏勒乐》、九《康国乐》、十《高昌乐》。其实早前西魏时“高昌乐”已传至中原地区，但尚未引起重视，只是将“高昌伎”排于“龟兹伎”之列，等收平高昌后，将“高昌乐”从大队伍中分立出来，并作为独立的乐部存在于“十部乐”之中，可见乐舞文化对于统治阶级操政具有重要的意义，特别是《九部乐》《十部乐》作为唐代的礼仪性乐舞，其影响力是不容忽视的。

同时期随着《十部乐》的形成，天下太平之世带来的经济之繁荣，促使其乐舞在外域音乐文化的影响下，经再创作形成新的乐舞成分与结构，典型代表是以娱乐性为主的“坐、立二部伎”逐渐登上了中国音乐史的舞台，历经太宗、则天在位时期的演变与发展，“坐、立部伎”逐渐成为宫廷宴享与各种庆典演奏时的主要乐舞，至开元、天宝年间，“坐、立部伎”发展到鼎盛时期，它是盛唐时期燕乐的典型代表，其集雅、俗、胡为一体的特性，体现出唐代燕乐的最高水准，并兼容了中外各族音乐文化的博大胸襟。

2.1.4 唐以后各时期

历经唐代前期乐舞百花齐放的繁荣景象后，唐末因战乱等原因，从德宗时起燕乐也开始走向了衰落，燕乐的内容在唐代之后基本主要指俗乐了。基本上到宋金时期燕乐尚存，但明显已较为分散、残缺不全，且统治者根据自身的需要添置了新内容，其乐舞服饰的发展也出于停滞状态，在乐舞服饰的基础上于配饰及服装上有所雕琢。至元代，燕乐主要继承了宋朝的歌舞大曲的表演形式，其乐舞服饰已不详。明清则基本上已无燕乐的概念，被新兴的元杂剧、戏曲等替代。所以说无论处在哪个历史时期，舞蹈服饰的发展、演变都是与同时期舞蹈艺术的发展情况有关，一直到今天回过头来看中国的燕乐发展历史，不难发现唐代是处在最顶峰的阶段，其服饰的配置也是相当完美的。现今的我国乐舞的表演形式已不同于古时，根据不同的表演形式，可分为舞蹈、舞剧、广场表演等，且较为明显的特点就是乐工几乎不再于舞者同台演出，随着科学技术的发展，自音乐可以录制以后，音乐和舞蹈就独立开来，但也有些情况下会一同演出，但舞台之上也只见得舞者，乐工一般于舞台侧方或是台下演奏，如戏曲等。所以现今舞蹈从类别上可以分为独舞、双人舞以及群舞等；从内容上来看，可分为民间舞、古典舞、现代及芭蕾舞等。中国古典舞主要指的是从传统戏曲及武术等变化而来的一种新的舞蹈形式，其表演题材多为古代历史典故或历史人物等。如舞蹈《大唐贵妃》、《霓裳羽衣舞》、《贵妃出浴》皆为唐代题材的舞蹈表演。

2.2 燕乐发展演变的影响因素

影响燕乐发展的因素，一般为社会的政治、经济、文化以及外域交流等方面。在开明的政治环境下，燕乐能够得以迅速的发展，唐初统治者面对隋末遗留下的破败经济、不稳定的政治，民众苦不堪言的社会现状，太宗对此实行了一系列的变革措施，后缓和了阶级矛盾，使得经济上逐步恢复，社会也相对安定了许多。后统治者也意识到良好的经济与政治环境下，要实现国家的长至久安须从文化艺术等方面加以发展，所以唐代诸多帝王在此方面多有建树。故统

治者针对文化艺术等方面的发展也制定、实施了严格的制度，能彰显唐代统治者对娱乐文化方面的重视程度。政治制度的合理性使文化艺术得到了空前的发展，这期间培养了大批文化素养及艺术修养极高的文人志士。另外，在许多贵族的家府中也效仿宫廷燕乐的表演，在节庆等时候会让家伎表演歌舞等。整个社会中各阶层自身对乐舞文化的喜爱也更好的促进文化艺术在唐代的发展。

此外，唐代政治对外域实行开明的政策，经济上的繁荣发展，军事上取得的胜利等，致使各国使臣与异族人民像洪流一般涌入长安，促进了各民族之间的经济文化以及乐舞艺术等方面的交流、融合。大唐不但为这个外域人设置居所，还将边境及关口开放，以便于贸易往来。当时各地人民携带的西域、南蛮、高丽等乐舞皆齐聚长安，唐代就是在这样的大融合环境下，完成独具特色燕乐的风格。

在唐代统治的几百年间，特别是“贞观之治”至“开元盛世”的一百多年中，有强大的经济力量做后盾，以燕乐为代表的宫廷歌舞等相关娱乐活动得以繁盛起来。燕乐逐渐发展成唐代的主流音乐，也成为各阶层人们追求的一种时尚。

2.3 唐代燕乐的定义与分类概况

2.3.1 燕乐含义的界定

“燕乐”即“宴乐”，有时写作“讌乐”，在我国历史发展的不同时期其定义不同，古代所谓“乐”，通常指乐、舞而言，始之于今，经笔者对相关古籍记载与大量研究结果的考证，发现不同典籍对唐代燕乐的记载各有差异，古今学者对之也有不同界定。唐史料中有“宴乐”、“讌乐”、“燕乐”三种定义，“宴乐”相对于“讌乐”与“燕乐”囊括的范围较广，其身份有多重性的特征。据《旧唐书·音乐三》载：“自后郊庙歌工乐师传授多缺，或祭用宴乐，或郊称庙词。”此处的“祭用宴乐”，便被视为宫廷正统之雅乐风格的音乐品类。《唐语林》：“明皇御勤政楼，大丛士，庶观看百戏，人物嗔咽金吾，卫士指遏不得。……无事故盛为宴乐，与万姓同欢。”与散乐一起表演则泛指宴飨、娱乐之乐。宋代沈括之《梦溪笔谈》中“合胡部者为宴乐”的看法，如此一来宴乐不仅涵盖胡汉乐舞之“十部乐”，也包括诸多融胡汉风为一体的法曲，如《霓裳雨衣曲》。这主要与宴乐在不同场合的使用与功能有关，故宴乐被看做各类活动类型的音乐，其发展为集燕飨雅乐、十部乐、坐立部伎、法曲与大曲、散乐、各类舞蹈等于一身的宴享之乐。

关于“讌乐”与“燕乐”，于《通典》、《新、旧唐书》、《唐会要》等史料中有相关记录（见表2—1）。《通典·卷146·乐六·坐立部伎》：“讌乐，五德初，未暇改作，每享因隋旧制奏九部乐，……至是增为十部伎，其后分为立坐二部。”

对于此处燕乐的内容部分学者认为从字面意思,是包含九、十部乐与坐立二部伎的总称,但也有说法是单指十部乐与坐部伎的首部。《旧唐书·音乐志》中多处记载表明“讌乐”为对十部乐和坐部伎之第一部的专指。且刘颀于唐代所作的《太乐令壁记》一书,将十部乐的第一部称为讌乐,他本人曾于开元时任太乐令一职,故此书的可信度较高。宋代成书的《唐会要》卷三十三中“讌乐”一节,“讌乐”既为九部乐之第一部《讌乐》,也作为此章节的统称,具体包括的内容亦指九、十部乐与二部伎的,基本与《通典》一致。上述史料既有唐代成书也有宋代人所编的,比较明确的是“讌乐”为十部乐与二部伎的首部,这是史学界比较认可的,但对于其为九、十部乐与二部伎统称一说尚有争议。《新唐书》礼乐十一章“燕乐。高祖即位,仍隋制设九部乐:燕乐伎,乐工舞人无变者。……”此处九部乐的第一部为“燕乐”,其九、十部乐总称亦为“燕乐”。

表 2-1 (古籍文献中“燕乐”、“讌乐”、“宴乐”的记载)

史料、典籍	十部乐或二部伎之第一部	十部乐二部伎的总称	宫廷宴飨音乐与歌舞的总称
太乐令壁记	讌乐		
唐六典	燕乐	“凡大燕会,设十部伎于庭”	
通典	讌乐	讌乐	宴乐
旧唐书	讌乐		宴乐
唐会要	讌乐	讌乐	
新唐书	燕乐	燕乐	

综上所述,本文所研究的“燕乐”,与史料中出现最为频繁的“讌乐”含义类似,但与“宴乐”囊括唐代宴享作乐的大范围有明确区别,可以说“燕乐”为宴乐活动中重要的一部分内容。文中欲将《讌乐》作为十部乐之首部,而“燕”乐除了是九、十部乐的总称,有时候也囊括坐立二部伎的内容。因坐、立部伎是在唐初建立的十部乐基础上演变而来,故前后两者的乐舞成分中包含诸多相似之处,本文仅以前者十部乐为本文的主要研究对象,华乐夷乐并用是其典型特征。

2.3.2 唐代燕乐的分类情况

燕乐为宫廷娱乐燕飨之乐,宴会场合一般在雅乐之后演奏,唐初燕乐的地位及不上雅乐,但随着十部乐的逐步完善和盛行,燕乐受欢迎程度逐渐赶上并超过了雅乐。根据其各乐部的乐舞演奏内容和性质等,将唐代燕乐分为本土燕乐、胡汉交融的西凉乐及四方之民族乐三大类别。其中本土燕乐又分为唐代新兴之讌乐部和华夏正声的清商乐部;四方民族乐分为西戎五胡乐部、东夷高丽乐部以及南蛮天竺乐部,这大类乐部构建了唐代繁荣的燕乐。

a. 本土燕乐属性

（1）《乐部》的形成

《燕乐》为唐代九、十部乐中的首部，也是狭义的“燕乐”，由于宴请国宾时的大型宴会通常会成为国宴，这就决定了主要用以歌颂唐王朝功德的燕乐在音乐表演次序上居于首位。相传贞观十四年间，出现“景云现，河水清”的现象，符合唐代“景云庆云为大瑞”的规定，于是创作了《景云河清歌》加以颂扬，配上音乐与歌舞，并列为诸乐部之首，称之为《燕乐》。可能由于仪式性较强，如同晚会演出的第一个节目，需要有一定的分量和气势，因而有些近乎“序曲”的作用。

唐初《燕乐》逐渐发展为四部，其中《破阵乐》与《庆善乐》的主题是歌颂太宗皇帝的武功与文德，在十部乐中它们分别是由四舞人组成的小型规模表演，但在以祭祀表扬为主的唐初三大乐与后来发展形成的立部伎中，则为包括众多表演者的大型演出形式。剩余两部，一为《景云乐》，就是上文所述用以歌颂统治者治理国家有道，以现太平盛世之象的乐舞；另一部《承天乐》也是太宗时所作，用以宣扬太宗继帝位乃天命所归、承袭上天之意。

杜佑在《通典》中指出，“此乐（指《燕乐》部）唯《景云舞》近存，余并亡”。由此看来，《燕乐》发展至唐末，只剩《景云乐》尚参与宫廷燕乐演出，其余三部已失传。其实不难理解此三部乐于唐末没落的原因：首先是政治因素，《景云乐》不过是笼统地歌颂唐王朝的兴盛，而《破阵乐》等三部是专门颂扬唐太宗这一个皇帝的乐舞，其内容就有一定的局限性。其次是乐舞的艺术造诣因素，可能当年张文收创作的《景云和清歌》本身就是一部非常优秀的乐曲，所以经得起时间的考验，因而得以流传一百多年。

（2）清商乐发展至唐代的历史背景

《清商乐》，亦称《清乐》，始为清商三调，本是汉、魏、六朝时流传于民间、后被宫廷采用的中原地区传统乐舞。自汉代以来其乐器形制与歌章继续沿用清商古三调，曹魏时代（公元220—265年）将其搜集起来以娱乐于统治阶级，并在宫廷设清商令、清商丞专门管理。短暂统一中国的西晋，继承了曹魏时的《清商乐》，但部分乐舞多用于祭祀，如《宣武舞》（汉代的《巴渝舞》，曹魏时改为《昭武舞》，晋时又改为《宣武舞》）。至东晋王朝，在其与十六国对峙时，迁都南下，随着汉族政治中心的南迁，清乐传到江南地区，并融合南方民间音乐，如“江南吴歌”与“荆楚西声”等，使得清商乐的内容与曲调得以充实，此时的《巾舞》、《白紵》、《巴渝》等所穿服饰各异。

魏晋南北朝时期，清乐也一直于南朝各政权国流行，宋梁时艺人分别对其进行过改制与精心创作，渐形成从容雅缓之风格，为隋唐清乐的发展奠定了基础。待隋文帝平陈朝后获之，将其重新加以整理和润饰，置于宫廷乐舞机构（清商署）

中，称为“清乐”，隋、唐时代的清乐已不用于祭祀，而是多用以宴享。《隋书·音乐志》载：“清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲。……及平陈获之。”然后，只列了歌曲《阳伴》及舞曲《明君》、《并契》，此处可见《隋书》采用的是举例性的简略记载法，因据《旧唐书》记载至武后当政时，清商乐已部分失传，尚保留六十三曲，故隋朝时清商乐曲数可能比唐代十部乐中掌握的数量还要多。但隋代统治阶级为了巩固其皇位的正统，效仿历代制礼作乐却不注重保护，致使清商乐部分现存的乐曲遭受损坏。

唐初九、十部乐继续沿用隋代七部乐与九部乐中的清商伎，并因其为汉族艺术性较高的传统乐舞代表，故作为初唐时期（主要为《燕乐》出现前）的重要乐部。如前所述，《白紵舞》、《前溪舞》等在唐时还相当流行，四舞则是部分保存下来，《铎舞》依旧用原名，《巾舞》改称《公莫舞》，《鞞舞》曲之一《白鸠》、汉代的《巴渝舞》、晋代名舞《明君》等曲目尚存，但关于其表演活动的记载已不多见。至今出土的唐代文物及壁画中有不少披执长巾的舞蹈形象，疑为《巾舞》发展至唐代的一种新的表演形式，据文献资料记载其乐器构成主要以丝竹、钟磬为典型，钟磬这一演奏乐器代表着传统乐舞风格，而燕乐中仅清商乐和西凉乐有之，而舞者所传达出来的是一种娴雅、婉约，别有一番姿态的舞容，这或许就是清商乐发展至唐代的新式面貌。

b. 西凉乐所具备的独特属性

“西凉”是汉魏以后在甘肃西北部与东晋相对峙的一个汉族地方政权，地处丝绸之路的河西走廊一带，也是中原与西域文化汇集交融的地方。自古此地就是一个被多民族占据的地方，唐朝前此处以居无定所的游牧生活方式为主，衍息着匈奴、小月氏、鲜卑、氐、羯、羌等多个民族的人民。因其生存方式的不固定性，故先前迁徙于此的中原地区人民及逃避祸难的秦汉民众便作为带动西凉地区社会经济、文化发展的主要群体。后因西晋末中原战乱，大批中原士人及乐工逃至此地，中原此时期乐舞便融入西凉地区已有的乐舞当中，这就促使西凉乐地区传统乐舞在原有的基础上吸收了中原乐舞的先进技术，为后来独立乐部的建立打下了基础。后吕光平复西域以龟兹为代表的三十多个小国，凯旋返河西凉州，经过历史的积淀人民将其收获的“齐伎异戏”与西凉本土音乐及传入的中原音乐相融合，逐渐演变成一种多民族音乐相互结合的新型乐舞，也就是“西凉乐”乐部的雏形阶段。

北魏太延五年平西凉一带，太武帝得此乐并正式称之为《西凉乐》，在之前此乐已具有“杂以羌胡之音”的风格特点了（羌胡指的是居于甘肃南部地区的羌族），及孝文帝迁都洛阳后其风格又稍作改变，因北朝魏（包括西魏）、周皆为鲜卑血统，且统治我国北方接近 200 年之久，故西凉乐在原本所具有的鲜卑乐前提

下又与此时期盛行于河西凉州及北朝地区的鲜卑乐相融合，因其于魏周时又更名为《国伎》，相关记载见于唐代完书的《隋书》及《旧唐书》等文献，足以证实上述史实，历代王朝在其统治期间无不推行其本民族的文化，而乐舞首当其冲。

隋代将较为出色的前朝西凉乐曲集中收集并以法规的形式将其归入《七部伎》中的西凉乐部。《新唐书·礼乐志》记载，西凉乐发展至唐代初期尚有 53 章乐曲存，能读懂的 6 章分别为慕容可汗、吐谷浑、部落稽等少数民族音乐，除此之外其他乐曲多为古西凉及周边地域所盛行的鲜卑民族乐曲。因此，不同情况下的“西凉乐”所指有些差别，或是一种音乐风格的称谓，或指一个乐部。唐代的“西凉乐”根据其差异性有广义与狭义之分，广义的西凉乐泛指所有融合西域多民族与中原风格后形成的西凉风格的乐舞；狭义的《西凉乐》特指唐时《九部乐》、《十部乐》中的西凉乐部。前者囊括了将近数百部乐舞曲，后者也就是本文所涉及的《西凉乐》，《通典》载其现存乐曲包括歌曲、解曲与舞曲皆一部，分别是《永世丰》、《万世丰》、《于阗佛曲》，歌曲永世丰通典记载为《永世乐》，从乐府诗集对其描述的歌辞不难看出，其为燕飨作乐的歌曲，解曲之“解”（应读成 gai，系突厥语 soget 的音译），本意为柳枝、柳树，被作为音乐术语用于木卡姆（即大曲），其曲子为《万世丰》，亦记作《万代丰》，意为歌颂天下是天平、丰收之势。

于阗是西域城邦之一，其人崇拜佛教，玄奘法师与《大唐西域记》称其“国尚乐音，人好歌舞”，可见于阗（今新疆和田地区）处于是一个民间歌舞发达的地区。舞蹈有《白舞》与《方舞》，但《白舞》已有残缺，故较为完整的仅有《方舞》一部。至唐代盛世及中晚唐时期，西凉乐渐行发展，风格内容也在不断的迎合时代的进步，形成以歌、舞、曲为总体的唐代大曲表演形式。如大曲《凉州》、《甘州大曲》及《霓裳羽衣曲》等，为唐代广义的西凉乐增添了新的内容。西凉乐与《狮舞》、《胡腾舞》相结合的演变过程，对百戏内容有一定的影响，曲辞也为推动宋词的进一步发展有所贡献。因此，西凉乐的成分虽包括龟兹等西域乐舞及中原汉族旧乐的特点，但总的来看其仍主要以西凉地区特色的乐舞为主体。

c. 四夷乐部特点

所谓“四夷”，指的是唐代统治下州县、都护府、军府的少数民族，以及大唐的藩属国，另外也包括一些距离遥远、和大唐尚无臣属关系的外邦。因我国封建时期各朝代一直自视为“天下”的中心地带，因此统治阶级将周边少数民族及有往来的外国异族一律看作是“四方夷狄”，这和当今的民族与国际关系之间的概念存在较大的差异。本文为了论述的需要和更为接近于唐时的划分情况，将继续沿用“四夷”的概念，唐时四夷分别为西戎、北狄、东夷、南蛮四处大范围划分，但北狄不属于本文燕乐的范畴，故在此不对其进行详述，即便如此文中也将

继续用“四夷乐”来概括四方民族及异国乐舞。

(1) 西戎五胡乐乐部介绍

唐代燕乐中的西戎胡乐包括龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐以及高昌乐五部，其中前四部于隋代时便设立，仅高昌乐为太宗时加入。胡乐之所以自隋代开始盛行，一方面是因其中原后，将北朝时期各民族的乐舞收集、改编于乐部；另一方面因其统治者血统中有鲜卑族的成分，所以从骨子里对胡乐不排斥，反而将其编入乐部。魏晋南北朝时期，大量西域乐舞流入中原，特别是北朝时期得以盛行，北周武帝娶突厥女子为后，西域各国前来恭贺，并将龟兹等四国乐带入中原。总之，西域胡乐在中原地区广泛的流传和盛行，一是体现在宫廷设置胡乐乐部，二是其在民间受到极大的欢迎与喜爱。究其缘由，除了政治形势下政权的更替，民族迁徙杂居等之外，更为重要的因素是西域胡乐能够以其独特的乐舞风格，给人耳目一新的感觉，吸引多数中原人民对它的喜爱。

今时，回观胡族风俗在唐代跌宕起伏的发展变化，燕乐之五胡乐作为其典型的民俗特征，仍与中原正乐一同记录于史书之中，其中包括较权威的正史与典章史籍，如通典、新旧唐书、唐会要以及六典等。将各乐部发展的历史情况及乐部属性总结如下：

《龟兹乐》乃古龟兹乐中最具代表性的乐舞，《隋书·音乐志》记载中原龟兹乐源于吕光灭古龟兹，并将其乐带回凉州，后因吕氏没落龟兹乐散失，待北魏平中原地区，又将其重新收回，但音乐声调已有所变化。直到6世纪北周宇文氏时期，龟兹乐逐渐流行起来，龟兹乐历经散失至又复得的过程中流散于民间，其音乐必受民间乐舞及少数民族乐舞的影响，也可以理解成是民族文化相互交流的成果。隋代继承了前朝的龟兹乐，当时包括三部乐，分别为西国龟兹、齐国龟兹及土龟兹。霍旭初先生在论《龟兹乐舞史话》一文中，认为此三乐从字面意思来理解，“西国龟兹”为较纯正的西域古龟兹国乐舞，而“齐国龟兹”是流传自北齐而来带有鲜卑特色的乐舞，“土龟兹”则指的是进入中原后经消化的乐舞。

唐代龟兹乐盛极一时，宫廷、民间广为流传，诸多新作都或多或少受到龟兹乐的影响，作为隋唐燕乐中较为重要的一乐部，文献记载其包括歌曲《善善摩尼》（音译为“San - san Mani”），其曲谱并未出现于唐代各种古老乐谱中，但因“摩尼”乃佛教中对菩萨的称谓，“善善”（San）于粟特及古龟兹语中皆为“好”的意思，以此看来是用来歌颂摩尼善的歌曲，其大意与新疆库车地区一直保存着的一首维吾尔族古老民歌相似，后者维吾尔语的曲名为《san - san mani san》，这也说明虽文献记载中龟兹乐歌曲《善善摩尼》已不详，但在龟兹乐的发

源地仍对此有所流传，且已经随着历史的变迁有所发展。对于舞曲《疏勒盐》的记载，研究唐代音乐史的关也维先生认为属于记载有误，因其指的是疏勒地区的乐舞，且隋唐时期均于九、十乐中设置疏勒部，恐列入龟兹乐部尚不够准确，其乐工 20 人，舞者 4 人，演奏乐器中以鼓类见长。

《安国乐》于北魏太武帝时自西域传入中原，古时安国的位置，在现今的中亚阿姆河中游之北。至唐代，此乐已在中原流传一百多年，玄奘在《大唐西域记》中对安国（扑喝国）的记载为“土宜风俗，同飒秣建国（康国）”，大意是安国与康国乐在诸多习俗上相近，故其乐舞方面也有诸多类似。据《通典》等文献记载，唐代安国乐乐曲亦分为歌曲、解曲及舞曲，分别是《附萨单时》、《居和祇》、《末奚》。所用乐器基本在龟兹乐器的基础上有所删减，如弦乐器仅有竖箜篌及琵琶，吹奏及打击乐器不见多数，其中打击乐器以二鼓和铜钹组成，典型的龟兹乐风格，乐队由乐工 12 人和舞者 4 人组成。

《疏勒乐》即为自西域疏勒地区传入中原的乐舞。古时疏勒为现今新疆喀什一带，《新唐书》有此乐与安国乐皆为太武帝时引入中原的记载，故自北朝起，疏勒乐已于中原地区渐有所发展，隋唐将其列入燕乐部，说明其乐舞已发展得较为成熟，以至于能在诸多西域胡乐中脱颖而出。疏勒乐于唐代时乐曲有《元利死让》、《盐曲》及《远服》，三部曲名基本全属音译而来，如《元利死让》，龟兹语言中将“元利死”译为“yaltse”，大意是“千”，而“让”译为“ram”，意思是叩首或鞠躬，连在一起与佛教中“千叩首或万叩首”的教义相似。乐器基本与安国乐相似，仅在打击乐器的组合上有明确的区别，但大约都属鼓类乐器，舞者 2 人组成。

《康国乐》传入中原的最早时间大约于南北朝时期，但史书记载，此乐乃随北周皇后阿史那氏嫁入中原而被带进的。康国在西域的地理位置于安国以东，锡尔河与阿姆河之间。其乐舞在唐代备受欢迎，上至宫廷贵族所钟爱，下至民间百姓也广为流传，仅次于龟兹乐的流行程度。用于燕乐中的乐曲有歌曲一部、舞曲四部，可见舞蹈为康国乐的重心，其所用乐器也基本以鼓乐器为主，鼓点节奏伴随舞蹈“急转如风”的特点与现今新疆手鼓舞相近，唐代称其舞蹈为《胡旋舞》，并作为“健舞”的一个门类，为双人舞表演。

高昌早在南北朝时就与西魏交往频繁，那时高昌乐已然传入中原。隋代也有高昌派人来长安献乐的记载，但并未将高昌乐单独列部，而是附属于龟兹乐之中。后至唐贞观十四年，唐太宗统一了高昌，次年，在九部乐的基础上增设“高昌乐”，形成唐代著名的“十部乐”。《旧唐书》对其乐部有相关记载，乐器基本同于龟兹及疏勒乐，但并未见记录乐曲曲目，舞者 2 人。

由上述可见唐代统治者对西域外族乐舞的重视，也足以说明西域乐舞对唐

代燕乐的影响之深。

（2）东夷高丽乐部

古时《高丽乐》指的是朝鲜半岛上高句丽、百济、新罗传入中原地区的乐舞统称，后发展至隋唐时期才将其明确的区分开来。关于《高丽乐》的兴起，最早是十六国时北燕政权就有此乐开始流传，公元 577 年北周灭北齐，高丽、百济派使者至长安献乐^[1]，隋唐时期设立的《七部乐》、《九部乐》以及《十部乐》皆有《高丽乐》部。唐代《高丽乐》有歌曲《芝栖》，舞曲《歌芝栖》，使用的器乐与西凉乐相近，既有以“箏”为代表的中原传统乐器，也有西域典型的鼓类乐器。其舞者的整体姿态整齐划一，节奏舒缓，抒情优美的舞蹈风格，起先约在 4 世纪时舞蹈为群舞演出，后发展至唐代已形成双双对舞的表演形式。

（3）南蛮天竺乐部

《天竺乐》本为古代印度乐舞，约前凉（346—353 年）时有天竺男伎被送入我国中原地区。后天竺王子入中原游历，并将天竺乐舞传播至我国各地。据文献记载，唐代设立的此乐部包括歌曲《沙石疆》、舞曲《天曲》，由于演奏乐器不多，故乐工人数仅 12 人。其中《唐会要》所载唐代九、十部乐的名单中，未列出《天竺乐》，取而代之的是《扶南乐》，扶南是南海古国，即今之柬埔寨及泰国东部，此地也是佛教之国，其本国乐舞文化等亦深受印度的影响。但《隋书》、《新、旧唐书》及《通典》等文献，皆列为《天竺乐》。此记载不统一的现象，依《旧唐书·音乐志》所载：隋炀帝时朝廷获扶南乐，但因其甚为简陋，不得列入乐部，但以天竺乐部的乐工和舞伎演奏和表演其乐舞，因此，最终九、十部乐仍列《天竺乐》，而非《扶南乐》。

3 唐代本土燕乐服饰形制考证

3.1 “唐代新乐”之《乐》服饰

3.1.1 乐舞伎服饰组合形式的文献考证

关于四部乐舞伎服饰形制组合的文献记录,《新唐书·礼乐志》记:“燕乐伎(即指燕乐伎),乐工舞人无变者。”由此看来,自太宗时编制《燕乐伎》至盛唐《坐部伎》、《立部伎》整理为成套乐部《燕乐伎》,所包括的四部乐舞内容及其乐工、舞人的服饰等,都原封不动地被保存下来,值得注意的是《燕乐伎》中《破阵乐》与《庆善乐》,为唐初三大乐舞之二,不同时期被改编为雅乐等规模大小不等的多种形式,因此乐舞伎所着服饰有一定的区别,如改编后的《神功破阵乐》作为祭祀所用武舞,舞者披金甲执戟,人数众多,不同于本文《燕乐》中所包括的《破阵乐》组成形式,后者是贞观年间为便于室内厅堂演出所编的四人舞,服饰较为华丽;《庆善乐》本为大型演出表演形式,后用以祭祀时文舞,被赋予雅乐性质,而《燕乐》乐部中的《庆善乐》亦为经过对大型《庆善乐》缩编而成,因此演出者在服饰上别于缩减之前的组合形式。

《通典》卷一百四十六“坐立部伎”一节中对“燕乐”服饰有相关记载,如《景云乐》:“……制景云河清歌名曰燕乐,燕乐奏之管弦,为诸乐之首。(今元会第一奏者是)景云舞八人,花锦袍,五色绦袴,绿云冠,乌皮靴”^[2]。而《旧唐书》卷二十九至第九“音乐二”对其服饰的记载基本与《通典》一致,单在舞者“云冠”的描述上不够详尽,只是单纯的记为“……云冠,乌皮靴”。纵观其他三部乐曲,惟《庆善乐》舞伎服饰与《通典》中的记录稍有所区别,这体现在“紫绦袍”的“袍”上,《通典》有之,而《旧唐书》中无此字,但初步推测此实乃后人著作《旧唐书》时书写的笔误。因以上两部典籍分别于中唐与五代后晋时完成,从时间的角度来看,似乎《通典》的记载更有说服力,但较《新唐书》的记载来看,似乎结论下的尚早。四部乐曲服饰的载于《新唐书》中“燕乐”一节,景云乐服饰为“五色云冠,锦袍,五色袴,金铜带”^[3],与《通典》、《旧唐书》所描述的服饰特征区别在于云冠、锦袍、袴及鞋子上,前者中记载的云冠是由五种色彩构成的,而后两者中分别为绿色云冠及颜色不详的云冠;在关于“锦袍”与“袴”的记载中,前者对锦袍的颜色、袴褶的面料不够具体,后两者对其有明确的记载;在配饰上,《新唐书》中有“金铜带”的记载,而其它两部文献中无此记录。再者,在舞伎所穿鞋子的这一问题上,《新唐书》并未对其进行记载,其他三部乐曲亦如此。

同理,关于《庆善乐》舞伎服饰的部件构成,《通典》与《旧唐书》的记载基本类似,总结为大袖紫绦袍、丝布袴、假发组成;《新唐书》对此简略记为“紫

袍，白袴”，既未说明袍服的色彩及面料特点，也没交代清楚袴褶所用何面料，更没有假发的构成论述，尚有一点可取之处为“白袴”的记载，这也是前两部文献中所未涉及到的。

此外，《破阵乐》与《承天乐》中所述的服饰情况，似乎都是从舞伎所着袍服、下袴、配饰的方面进行记载，《通典》和《旧唐书》中的记载是一致的，而《新唐书》中关于这两部乐服饰的记载有别于它们。相较之《破阵乐》的服饰，前两本文献主要是对袍服的颜色、面料、工艺及袴进行了记录，表现为大红色绫袍、锦缎交领滚边、大红色绫袴；而《新唐书》仅记为“绫袍、绛袴”，只是较为简略的概括了前两部著作中的服饰形制。同理，《承天乐》的舞伎服饰在不同的古籍记载中内容是有所异同的，相同之处为都包括紫袍、进德冠，不同点是《新唐书》对其有“白袴”的记载，而《通典》与《旧唐书》有“金铜带”的记载。

由此观之，燕乐部四部乐曲的舞伎服饰在不同时期的代表性文献中的记载不够统一，且并未对其进行详述，而是较为简略的一带而过，特别是《新唐书》中对舞伎服饰的记载则更为简略。针对上述提到的三部不同时期完成的古籍，每一部都作为各自当朝代比较权威的文献，并且都对燕乐舞伎服饰有一定的记载，其差异性不免引发其服饰特征的争议问题，究根结底到底哪部文献的记载能更为全面、准确的反映出唐时燕乐服饰的形制特点，这个问题需要仔细斟酌。《通典》完成于德宗时期，它是一部载述上起远古、下至盛唐后期的典章制度史，包括政治、经济、文化制度等方面。乐制作为其文化制度的一部分编撰其中，基本以年代顺序，按当时的划分标准记载了各门类乐舞的情况，其中就涉及到乐舞服饰的内容。也因其作者杜佑本人为唐代高级政府官员，在著书的过程中必然对各典章制度的征集、记载较为考究，以服务于统治阶级对政治、经济、文化等方面的建设与改进，因此《通典》的学术价值与实用价值较高。于五代后晋时修成的《旧唐书》（原为《唐书》）是一部以唐代遗留于世的原始资料为依托而编撰的史书，能够切实反映唐代各时期的思想认识和时代风貌，其中将音乐志单独列出，共有四卷，这也是有别于《新唐书》礼乐制度整合在一起的编撰手法，但毕竟此书完成于五代时期，对于中晚唐时的乐舞风尚等信息的收集还是比较容易的，但对于盛唐前期乐舞制度记载仍以《通典》为代表性。不可否认的是，《新唐书》在前朝代诸多资料沉淀的基础上，确实在史料方面增添了一些的补充，但其受统治阶级正统思想的影响较为严重，对《旧唐书》大量文献进行了删减，乐舞服饰相关的记载也必然会受到影响，所以才出现上文中所述《新唐书》中对“燕乐”服饰的记载文字少于、异于《通典》与《旧唐书》的本质原因。

3.1.2 乐舞伎服饰形制分析

参与《燕乐》演出的舞伎共有 20 人，其中《景云乐》的人数为 8 人，《破阵

乐》、《庆善乐》、《承天乐》的舞伎人数分别为4人，虽然较其他乐部乐舞人数的配比数量稍多些，但作为燕乐表演的开始部分，自然要声势浩大些，且遵循一般乐舞舞蹈表演者为双数的情况。而乐工总数为31人，其服饰基础形制与舞伎相近，皆为袍服搭配下袴的形式，故下文将分别从袍服、袴以及配饰三个角度进行分析，无需将乐工与舞伎服饰分开描述，其各自的具体形制文中会有所说明。

a. 袍服

自汉代的宽袍大袖发展至隋唐时盛行的圆领窄袖袍，期间历史上所经历的北朝“反汉化”政策，对唐代袍服制度的形成起了决定性的作用，北魏政权的分裂与北齐王朝崇尚西域胡风的狂热，以致胡服大范围流行，最具代表性的为圆领窄袖对襟长袍，自此长达数千年内胡服影响着中原地区男子常服的形态。

至唐代，袍服一般为男子的常服装束，当时无论是官员士大夫，还是天子，皆同于庶民着袍服，仅在其色彩、面料、工艺上区分尊卑之别。《册府元龟》卷六十中记载，隋炀帝时曾诏百官皆着不同服色的戎衣，五品官职以上者着紫色袍服，六品以上者着绿色与绯色袍，职位较低的官吏着青色，百姓着白色等（此处的戎衣为当时的常服，也就是团领袍）。唐初继续沿用了隋代常服的袍子样式，并在其服色制度上更加完善和详细。《唐六典》与《通典》对官员服色的记载大约同理，基本为三品以上文官、武官（包括亲王、王后）服紫色，四、五品服绯色，六、七品用绿色，九品以内用青色。《旧唐书·舆服志》对其面料与纹饰等进行了补充与完善，高祖武德四年下令：官至三品之上，服以紫色大团花绫罗绸面料袍，四、五品官服用朱色小团花绫罗绸料袍，六品以下分别服黄色几何纹丝布袍杂小绫袍。太宗时国富民强、四海升平，贞观四、五载对其服色制度进行革新，体现在四、五品官用绯色，六、七品用绿色多几何纹布料，八、九品官用青色。《新唐书·舆服志》则对四、五品官的服色区分更详细，分为深绯与浅绯色。

据考证，燕乐四部的舞者及乐工身衣同为袍服，《庆善乐》和《承天乐》皆服紫袍，《破阵乐》着绯色绫袍，惟《景云乐》用花锦袍。将其对比前述服色制度发现，四部乐中三部符合唐代官员服色制度的一般规律。首先，虽《庆善》与《承天》两部乐风格迥异，但表达的主题同为歌颂太宗皇帝的治理国家有道与天命所归。舞者于舞蹈中所扮演的角色无非有两种，一是太宗皇帝本人，二是太宗皇帝身边的大臣。参考文献所记，其角色为皇帝身边的重臣似乎更为合理些，舞蹈歌颂的为皇帝，而皇帝无需自导自演，更需要群臣去做这样的事情。因此，舞者服装必然要合乎角色本身的身份地位，以《庆善乐》为例，无论是立部伎中着紫袴褶的大型表演，还是存在坐部伎中着紫绫袍的小型演出服装，都以紫色为主，唐代服色制度规定三品以上服紫，用料为绫罗绸。可见文献记载的“紫绫袍”形制符合制度规定，那么其舞伎所服紫袍纹饰也可以认为是制度中所记载的“大科

紬”纹饰。《承天乐》袍服服色、面料及纹饰基本与《庆善乐》相同，此乐舞伎



图 3—1 《凌烟阁功臣图》
(采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》)

所配戴进德冠也印证了这一推测，进德冠乃太宗于贞观八年下令制作并赐予贵臣，其整体服饰形制可参考（图 3—1）《凌烟阁功臣图》中秦叔宝的着装。其次，《破阵乐》是歌颂太宗称帝前的武功事迹，起初在民间与军中传唱，后太宗亲自绘制破阵乐舞图，编创了大型乐舞《破阵乐》，舞人披甲执戟而舞，之后又改编成宫廷内殿小型乐舞。舞者服绯色绫袍符合服色制度对四、五品官的要求，且此乐舞者或为朝廷之武将，或为太常寺扮演武将角色的舞伎，不管所谓何人，乐舞内容规定了其表演者形象为武将。《旧唐书·舆服志》有皇帝赐仪卫将军锦袖紫袍的记载，文献对此乐舞伎形象有“锦衿襦”的记载，故可知着锦袖袍的为当时武将的服饰特征，证实了舞伎角色的判断，至于舞伎服绯色袍不同于仪卫将军服紫袍的记载更容易理解，这无非是舞伎所扮角色的身份为低于仪卫将军的武将。因此，燕乐部中的小型《破阵乐》呈现于各宴会场面，不仅舞伎、乐工技艺精湛，且服饰整体造型更为华美。

至于《景云乐》，所服“花锦袍”的形制特点较为独特，锦袍乃西域地区及波斯等国常见着装。古波斯人后裔建立萨珊王朝并振兴染织业，其萨珊纬锦较汉



图 3—2 联珠猪头纹锦
(采自：赵丰《纺织品考古新发现》)

唐织锦用色更多、花纹也更为丰富，后流入中原地区，并称其为“波斯锦”（见图 3—2），喜用花草、动物和人物等图案。《隋书》有何稠仿制波斯锦及大臣裴矩仿制波斯锦袍的相关记载，初唐阿斯塔那墓出土的丝织物，在风格纹饰上为波斯锦，可见波斯锦袍发展至唐代仍深受欢迎。唐代流行于各西域国之间的一种胡服——卡弗坦（见图 3—3），为翻领窄袖锦袍，袍身通常饰以各种花草纹饰，下着条纹小口袴，仅形制式样与文献记载的《景云乐》舞伎服饰有相似之处，同样为饰以花草纹锦袍，

下着条纹袴，不同之处在于其袍服领型、头服及鞋子形制有别。唐代根据领型的差异分为圆领、翻领、交领袍三种，圆领袍与翻领袍又根据其袖型的不同，有窄袖与宽袖之分。



图 3—3 卡弗坦样式（采自：李星明《唐代墓室壁画研究》）

历经前朝的改革与演变，唐代袍服受北朝鲜卑胡服和西域胡服的影响，款式向多样化的特点发展，表现在：一、多领型袍服，以圆领袍最为普遍；二、同一领型的情况下，有袍身是否加襖、侧方是否开衩，即襖衫与缺胯衫的区别；三、袍袖的宽窄不同，即为不同样式；四、不同时期背景下，袍身的长短、宽瘦有所变化。因《燕乐》乐部成立于贞观年中，故乐舞伎所着袍服基本以初唐时期袍服的款式特点为依托，初唐（706 年前）以圆领窄袖袍作为当时的主流款式，圆领宽袖袍、翻领窄袖袍以及交领袍则少见于考古资料，一般搭配白色下袴、革带、乌皮靴。如唐初李寿墓墓室出土各类壁画，无论是骑马出行图还是仪仗图，上述服饰搭配形式最为多见，而羊头镇李爽墓墓室东壁第二幅——男装乐伎（图 3—4）服饰则稍有不同，其身穿绯色圆领窄袖袍、绿色条纹波斯袴、白色尖头便鞋，袍身两侧开衩，唐代称其为“缺胯衫”，作为袍服的一种样式。其所配条纹波斯袴异于唐代常见圆领袍与纯色下袴所搭配的样式，其源由可归溯为其服用性质及唐代服饰包罗万象，吸收少数民族服饰形制的特点。再看《景云乐》舞伎服饰——上服花锦袍，下配以五色绫袴，脚着乌皮靴的形象，符合初唐袍服的一般搭配形式，故可断定其袍服为圆领窄袖袍。同时，对初唐圆领袍与翻领袍图像进行对比，发现诸多小翻领袍本身就是圆领袍的形制，只是将其前襟稍开而形成的翻领袍样式（见图 3—5），因此不难理解《景云乐》舞伎服饰与胡服卡弗坦形制相仿的效果，对锦袍、五色袴的继承，对鞋靴的改制，并用于佩戴云冠的身份高贵的角色身上，且为燕乐的首部演奏。由此看出，汉民族在广泛吸收异族事物的同时

是善于创新和利用的。由此看来，中原汉民族在广泛吸收异族事物的同时，也是善于创新并改制的。



图 3—4 男装吹箫侍女图

（采自：冀东山《神韵与辉煌·
唐代壁画卷》）



图 3—5 圆翻领袍

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

b. 袴

与袍服所搭配的“袴”为裤褶服的下裤，“袴褶”是一种上衣下裤的装束。“袴”即裤子，南北朝时期最盛行的袴褶服形制，北朝起始于戎夷，袴褶作为当时的戎服，亦为朝服、常服、礼服等，且不分身份、性别都可服之。其基本形制为长至膝盖部位的短袍，衣袖有宽、窄之分，下袴于膝盖处加缚，并分大、小袴。且据相关文献记载，其袴褶服色较为多样，包括朱、黄、黑、白等色，但其实物图像等材料显示，通常以朱色褶衣，下配白色袴的色彩为多见。隋至初唐时，袴褶形制基本继承了南北朝时期袴褶的特点，在此基础上也有新的发展，比如唐代有明文规定袴褶服的服色及质地，五品官以上服绯色绫罗褶服，三品以上服紫色，六品以下服绿色小绫褶等，下袴的服色延续了南北朝时以白袴居多的现象。《燕乐》



图 3—6 步行仪卫图——大口袴
(采自：张鸿修《中国唐墓壁画集》)

四部乐中《庆善》与《承天》就为紫袍白袴的搭配形式，其中《庆善乐》的前身为唐初三大乐之一，又名《九功舞》，为祭祀或国家庆典时表演的文舞性质，其舞者服紫袴褶，配以进德冠及皮靴。《燕乐》中的《庆善乐》为《九功舞》缩减的版本，虽服饰形制已不同，但其服色仍为紫袍，下体搭配白色丝布袴，其袴服应前后一致。北朝时曾有宽袖大口袴的袴褶形制，此样式通用于唐代，如图 3—6 陕西三原县李寿墓第一过洞西壁《步行仪卫图》局部。袴褶服为大袖交领褶，搭配大口袴的形式，故《庆善乐》舞伎也应服大口袴，文献记载其袍服为宽大袖的形制，如此一来，其袍服领型也或为交领形式。《承天乐》服紫袍白袴的形式虽同于《庆善乐》，且其舞者配戴的进德冠亦为《九功舞》所用，但因其服饰组合中并无有关大袖的记载，不能判定其白袴为大口袴的形制，且据《凌烟阁功臣图》秦叔宝的人物形象所示，因而断定其为小口袴。而《破阵乐》下体服绯绫袴的记载则不符合通著白袴的一般规律，其舞蹈为“发扬蹈厉，声韵慷慨”的特点，上袍下袴全身通为红色，似乎为渲染声势所备。

c. 配饰

燕乐服饰的配饰包括冠、铜带、靴。冠有云冠、进德冠两种。云冠是一种高冠，为《景云乐》舞伎的头服，最早见于战国时期《人物御龙帛画》中的男子所



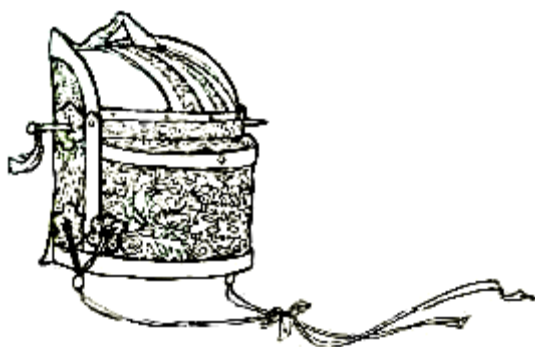
图 3—7 《人物御龙帛画》中云冠样式

(摄于 湖南省博物馆藏)

比较权威的著作，但根据其成书年限来看，前两部所记载的“绿云冠”作为初唐时期舞者所服冠色则更为准确些，“五色云冠”的记载不多见，但汉代方山冠的

戴（见图 3—7），也叫切云冠，发髻被盖于冠内，两侧缨子在下颌处打结并留有缨穗，且冠顶上伸出一曲状物，冠高 5 寸，“以纚为展筩，铁柱卷”。但除此外之外，当下这种冠式并未在我国中原地区出土文物中所见。据《后汉书·舆服志下》载“通天冠，高九寸，顶少邪却，乃直下为铁卷梁，前有山，展筩为述。”

^[4]可见云冠的某些装饰与通天冠有异曲同工之处，体现在展筒与铁卷梁的记载上。《景云乐》舞者所戴的云冠的具体色彩，《通典》与《旧唐书》对此记载为“绿云冠”，而《新唐书》却记为“五色云冠”，关于这方面的记载此三部文献在当朝都是



1 复原线描图



2 出土实物

图 3—9 (唐) 李勣墓出土三梁进德冠 (采自：介眉《昭陵唐人服饰》)

形态描述及用途近似于云冠，方山冠外形似高山冠，以五色薄纱所作，仅在郊庙祭祀等场合乐舞之人所用，似乎为固定的模式。当然，也有可能是历经唐代不同时期发展至后来由绿色逐渐演变成的多色彩云冠。

另一种冠是表演《承天乐》时舞伎所戴的进德冠，唐代进德冠通常为朝廷重臣所戴，其华丽程度略次于通天冠，据考古图像资料所见进德冠有两种样式，一为李勣墓出土的三梁进德冠，这是我国目前发现的最早的进德冠实物，外形似唐代平巾帻与宋代《文姬归汉图》中远游冠，整个帽形为笼冠状，《新唐书·车服志》载“太宗制进德冠以赐贵臣。玉褰制如弁服，以金饰梁，花趺，三品以上加金络，五品以上附山云。”^[5]再看其实物，额前金博山处为半圆形平顶颜题，占整个冠高的二分之一，并绘有植物纹饰，上方展筒前壁与帽梁顶端相接，前壁所用材料、纹饰与底座相同，整个帽身向后倾斜，并饰有等距离的三条直线纹为进德冠的梁数，这一点同于唐代通天冠的特点，只是数量不同而已。从侧后方观察此冠，近似于唐代的平巾帻（见图 3—9）。首先，进德冠展筒前壁下方为空顶，符合帻的特征，这种带帻时不把头顶包住的现象自西汉便有之。其次，此冠耳为圆弧形，形状与弧度大小都与平巾帻冠耳基本相同。冠身两侧各有三孔，冠身中部对应的两孔为固定发髻而穿插玉笄所用，临近冠底的四孔则系上丝带，并于近两耳处各垂一颗珠玉，这是冕冠中所谓的“允耳”，如此看来李勣墓出土的三梁进德冠不是普通的冠帽，而是具有一定身份地位的人在专门场合所配戴。另一种进德冠样式为《凌烟阁功臣图》中秦叔宝（本为侯君集，据金维诺教授证以吕温题赞，应当是秦叔宝）所戴（以下简称秦冠）（见图 3—8），其在冠耳等大形状上与三梁进德冠相近，细看却有诸多不同，首先是在展筒前金博山处，秦冠由大小均等的 9 片山云纹饰组成，较为立体，并逐渐延伸向上至前壁帽梁处，而三梁进德冠由底部较大的半椭圆前壁及三梁直线纹构成，这也决定了这两款进德冠从正面观之最明显的区别：秦冠较三梁进德冠简约一些，缺乏其后者仪式性较强的特征。

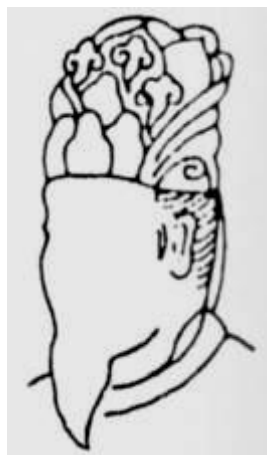


图 3—8 秦叔宝进德冠
（作者临摹原《凌烟阁功臣图》）

关于《燕乐》乐工、舞伎服饰所配腰带的情况,《新唐书·礼乐十一》分别对《景云乐》舞伎所配金铜带、乐工所配金带有简要记载,《通典·乐六》则对《承天乐》舞伎所配金铜带有记载。唐代常见腰带有两种形式,一是由布帛等丝织品为带鞞的普通腰带,二是以皮革带鞞制成的革带,因其不易保存,所以出土的实物主要以在革带上所附金属、玉质装饰为主,包括带钩、带铐、带尾等,革带中最为典型的是具有北朝胡族传统风格的蹀躞带。唐代初期墓室线刻、壁画等图像资料中着窄袖袍服者,几乎都系革带,革带乃自北朝时盛行,一直影响至隋唐时期,因此,唐代的金、铜带的形制也必然受北朝革带形制的影响。唐墓中经

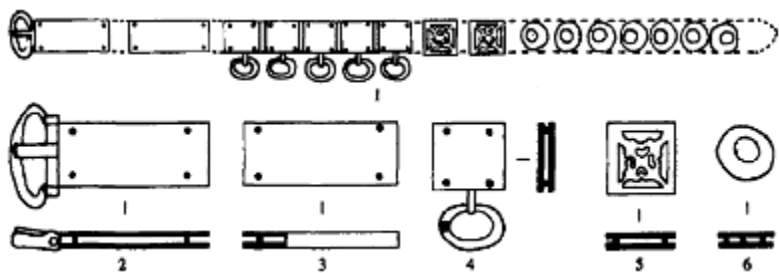


图 3—11 王建墓铜带 (采自: 冯汉骥“王建墓内出土大带考”一文)



图 3—10 西安硫酸厂出土鎏金铜带具
(采自: 孙铁山“西安出土唐代鎏金铜带具”一文)

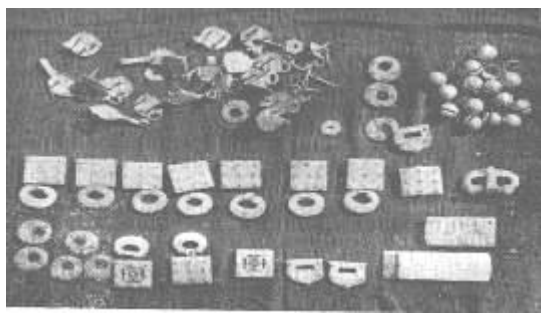


图 3—12 西安何家村出土玉带铐
(采自: 韩伟“唐代革带考”一文)

常发现带铐实物,北周孝陵和安伽墓也曾分别都出土过鎏金铜质腰带,其中孝陵的是十三环,但带鞞为麻质。2000 年,西安硫酸厂唐墓出土了一副鎏金铜带具(见图 3—10),以实物印证了这一推断,此鎏金铜带是由 1 件带扣、4 枚带环、4 件方铐、6 件圆铐、1 件铤尾及 1 坠饰等 17 件所组成的鎏金铜带具,其基本形制组成与北周武帝孝陵及安伽墓出土的鎏金铜质腰带近似,北周(573 年)王昌墓也曾出土过一副由带扣、带铐、方铐、扣眼片共 16 件组成的铜带具(见图 3—11),从带具总数上相近,具体特征为:带扣的扣孔、扣针与扣环用转轴的形式与方铐相连接;每件方铐面饰双雄狮、宝珠纹,其剖面由上下两层鎏金铜片中间夹麻质带鞞,铐边用小铜钉压合、固定铐面装饰;其圆铐装订方式同于方铐,仅在上层鎏金纹饰上有别,圆铐饰以宝相花纹;带环以素面鎏金,其中一枚与带扣

相扣接，以之可断定此铜带为实用性带具；铤尾也是素面鎏金的形式，其中有一边为全部包住，以起到护住带头的作用；最后整个带具坠以两端大小不等斧形带饰，中间以转轴相系，整个带饰两头以精美忍冬纹装饰，上端与下端框内部分别嵌饰以狮纹及鸟纹，外沿四周饰云纹。后经对其墓室形制及陶俑等其他物品特征的勘察，发现此墓为开元后的墓室，故此可谓较详细的展现了盛唐时鎏金铜带的特征。1970年，西安何家村出土了十余副玉带銙革带（见图3—12），其中8副为十三銙，为唐代出土的最完备的玉带銙。

自魏周时起就以金、玉銙为贵，银、铜铁等銙次之，且銙饰质料越贵、数目越多则穿戴者身份越高贵，隋代对此并无严格规制，仅说明天子用玉带情况，常服配九环、朝服配十三环。至唐朝，在隋代的基础上渐形成较为严格的环带制度，如武德四年，高祖制定衣服令，官至三品以上服玉带銙，五品上者服金带銙，七品以上服银銙，九品以内服输石，吏员及百姓等身份低微者服铜、铁銙。之后唐代各时期环带制度有更变，但至高宗即位前一直沿用高祖所制衣服令。由此可见，《燕乐》乐舞伎所服腰带种类须遵守此衣服令，参见其各乐曲舞伎所着冠服的形制，《景云乐》服金铜带的记载，符合锦袍及云冠搭配下对身份高贵者所佩戴的要求，由于锦袍为一种少数民族服饰，且为多色，故无需对其进行官服服色的配比；《承天乐》服铜带或金铜带的记载，与其紫袍、进德冠所显现的三品以上显贵身份不相符，据高祖所制衣服令规定，官至三品以上带銙饰玉，五品以上饰金，而“金铜带”可理解为鎏金铜带，上文西安硫酸厂出土鎏金铜带的带銙即为金饰，即便如此金铜带也只能配以五品官服穿着，紫袍、进德冠须配以玉带銙较为合适，但对“金铜带”的记载不止《通典》、《旧唐书》有之，《新唐书》等资料上也明确记载，唐代铜带为奴婢等身份卑微之人所用带銙，有可能穿着此铜带的目的为表明舞伎的身份情况，虽然表演时穿着符合乐舞情节的服饰，但在带饰上为表达其戏剧不同于生活，实际上乐舞伎们并非如服饰所体现的官职，同时为了表演时视觉上的需要，还是以鎏金的形式使腰饰尽量符合整体造型的形式美感。另唐代常服配鱼的章服制度，其佩戴既为朝君应见的信物，亦能表明其身份尊卑。隋代此制已初具形态，初唐高祖将前朝银菟改制为银鱼符。见《凌烟阁功臣图》秦叔宝腰间所坠饰物为鱼符，因此《承天乐》舞伎应佩戴银鱼符。

3.2 华夏正声之《清商乐》服饰形制

3.2.1 舞伎服饰

据《旧唐书》、《通典》等文献记载，清商乐舞伎服饰为“碧轻纱衣，裙襦大袖”，并配以鬟髻发饰及锦履的服饰组合形制。襦裙，是中国女性服饰史上最为重要的一种服饰形制，自汉魏开始长达两千年的时间里一直为我国女子所穿着。

其具体形制为上衣下裙式，上衣为襦，襦有长、短襦之分，长襦长至膝盖部，短襦长度至腰部，故又称之为腰襦；襦衫又根据其衣袖的长短，分为长袖襦与短袖襦；裙是自下裳演化而形成的一种下服形制，古时群与裙为同义，都是数量多的意思，由于之前的布料门幅较短，完成一件裙子需要由多条布料拼接缝制，从而才有裙的叫法。自汉代考古图像资料显示，那时开始裙便是人们下身着装，如马王堆汉墓曾出土过下裙的实物，就是典型的四幅素绢裙。魏晋十六国时，襦裙成为广大妇女的常用着装，南北朝时期，女子也一直保持着襦裙的习俗，其间“间色裙”的形制已由宽裙幅、色彩间距较大逐渐变的间隔窄小、色彩更细致。北朝后期受胡族文化的影响，襦裙的形制也发生了变化，衣袖逐渐向细窄发展，衣身也变得更合人体。由此看来，不同朝代其上襦下裙的形制不变，但也会根据时代变迁的需要，在其襦衫衣身、袖长及裙摆大小、面料、色彩等方面有所变化。至唐代襦裙仍作为女子的常见着装，但由于唐代是一个“有容乃大”多元化的国家，故在其不同时期其襦裙特征有所变化，最明显的就是从美学的角度来看，自初唐的窄袖襦衫、裙腰束至胸乳之上等较为保守的形态发展至盛唐宽松肥大的盛装形象，以至于往后衣袖越来越宽大。

文献记载《清商乐》舞伎的服饰为宽衣博袖，但这却有悖初唐女子常服上身紧身窄袖的基本形制，其原因可分为两方面：首先，清乐自汉魏时已初见端倪，历经魏晋南北朝及隋代的发展，它本身就已经相对成熟，故其服饰也应发展的较为完善，唐代不过是继承了前朝的服饰形制而已。有出土的实物图片——四川忠县三国崖墓出土的舞人陶俑为证（图3—13），



图3—13 四川忠县三国崖墓舞人陶俑

（采自：董锡玖《中华文化通志·乐舞志》）

从图像中可以看出，二舞俑头戴花状

饰物，身着交领大袖斜裙，右手持一小巾呈舞蹈状，此为《清乐》之中《巾舞》的典型写照，与文献所记清商乐舞伎服饰的特征相近。虽舞者所持小巾的舞具与后来《巾舞》表演时所用的长巾有别，但此舞俑为三国时期出土，巾舞发展的早期形态必定在其舞蹈内容、动作、道具，包括其服饰，可能都不够完善，属于初级形态的呈现，因此，稍有别是可以理解的。其次，由于其舞蹈属性决定了其舞蹈服饰有别于常服的一般形制特征。舞蹈服饰为能在短时间内表达、体现其表演内容，须在舞者的整体造型上得以体现，包括其服装、配饰、化妆以及各种道具，换句话说，也就是即便唐代是这么的繁荣昌盛以及处于大融合的稳定局势，但是

一旦要演出此乐舞,也须按照其原本形态表演,因而此乐舞虽在唐代会有所发展,但其本质不会改变。清商乐是汉魏旧乐,历经多朝代的发展,将其列入燕乐十部伎之中,足以正其李唐治天下的正统之身,这或许也是唐代统治者将清商乐用以各种燕飨场合的原因。

为了进一步考证文献所记载的清商乐服饰的具体形制特点,对清商乐服饰相关考古图像资料进行了整理,发现当中近似清乐风格的有李寿墓乐舞图、执失奉节墓墓室北壁舞女图、礼泉韦贵妃墓乐舞伎图、李爽墓吹横笛女伎、李勣墓乐舞伎图、燕妃墓乐舞伎图、富平吕村乡朱家道村墓东壁乐舞图及孟津岑氏唐墓出土乐舞俑等,占唐代唐墓出土乐舞实物资料的多数。先看其舞伎图像,李寿墓为初唐早期的墓室,其石椁内壁线刻有6舞女对舞(图3—14)的景象,舞伎为襦裙大袖、腰系大带并夹以抱腰、脚穿云头履的形象,其发式为三饼平云重叠式,是隋朝时较为普遍的发型如隋代双舞俑),可见初唐早期的乐舞伎服饰尚继承隋代的特征。孙机先生认为李寿墓乐舞的性质为西凉乐,包括乐舞伎服饰也断定为西凉乐服饰的范畴。对于此观点,本文持不同态度,虽认同其所述从乐器的归属角度判定其所奏之乐为西凉乐,但对于其将舞伎舞蹈及服饰都归为西凉乐的范畴,在笔者看来论据不具备绝对的说服力,故不认同此观点。清乐舞伎之娴雅舞容和宽博大袖的服饰特点,自汉魏时已具备,不能将其贸然归于西凉乐的服饰之中。另孙机先生所举的庆善乐舞姿及服饰为西凉乐的例证也是不成立的,此处的庆善乐为唐初三大乐之一,是常用于祭祀、朝会等礼仪场合的文舞,有雅乐的性质,因此其舞容“最为闲雅”也是能解释的,而与西凉乐无其他相关性。因此,笔者认为像类似于李寿墓乐舞图这种乐曲与舞蹈不统一的现象是存在于实际应用当中的,因其不是宫廷用以宴享所用的成套表演模式,不可能如此之完备,乐舞在唐代可谓人尽皆爱的娱乐方式,故下至平民百姓上至官宦贵族,皆于家中养伎赏乐,只不过朝廷有官职五品以下、三品之上者其女乐不得超于三人等规定。



图3—14 李寿墓石椁线刻舞蹈图

(采自:孙机《中国圣火》)

执失奉节墓墓室北壁存有一幅舞女图(图3—15),舞者姿态舒展,头梳半翻式高髻,面部额间饰以花钿并飞霞妆,上身着短襦、袒胸;下配以红白条纹“间

色裙”；腰线于胸部上下饰以绣花宽腰带；上臂疑似钏的饰品实为短襦衫的边绣而已，如燕妃墓乐舞伎有同样的边饰；双手持红色绦长巾，一高一低，腿部稍低弯呈舞蹈状。据此舞女的动态及长巾的运用，与前文所述巾舞的形象相似，唐代巾舞改名为《公莫舞》，对此的相关记载并不多见，故不加以考证，但明显能发现其服饰形制在隋代旧制的前提下又有新的发展，逐渐形成唐代的风格。



图 3—15 执失奉节墓舞女图

图 3—16 韦贵妃墓舞女形象

（采自：《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》）

再看高宗时的韦贵妃墓后甬道西壁出土的舞女形象（图 3—16），其头梳双环髻、身服交领对襟红色大袖衣，内搭圆领窄袖小襦，外配以浅绿色半臂衫，腰系宽带，下身服黑长裙，脚穿圆头履，因观其右脚处有红色面料，可推测为黑裙以内着红色长裙，或为与上服的宽袖红衣上下连成一体的宽袖袍形制；其内搭的圆领窄袖襦，左右两袖形状不同，右袖为长于手臂的细窄袖型，而左袖却是宽袖型，舞者动态为收手的样子，似乎外面的大袖之内有宽袖或巾子收于内，以此可初步断定此舞为巾舞或长袖舞的一种。对比文献记载的清商乐服饰形制，首先，在身服的裙襦大袖的描述上两者基本相同，且韦妃墓舞女裙襦外所搭配的浅绿色半臂与文献记载的“碧轻纱衣”相仿，前者图像资料中无法断定其面料质地，但能看的出为浅绿色的薄质面料。舞伎所着半臂，在唐代也称“褙子”，领口较大，对襟并呈袒胸式，一般为无袖式或是短式袖，服用时胸前配系带，此样式在唐代大规模服用，无论宫廷妃嫔还是贵族女子都有穿用，仅在其服色、质料、修饰等以区别身份，较为明显的体现在领口、袖口、裙下摆等处以不同质料做装饰。其次，在其舞伎头饰及鞋履等配饰上也大为均同，舞伎所盘的双环髻在唐代称“双环望仙髻”，其发式是由头部的正中分，将发分为左、右两股，于底部各扎一结，后将发弯曲成环状，发梢编入耳后发内，至于头饰品不得见。舞女鞋子为圆头履的式样，唐时圆头履属于翘头履的一种，一般为彩锦制成。



图 3—17（采自：李星明《唐代墓室壁画研究》）



图 3—18 燕妃墓乐舞图舞者形象（采自：《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》）

而稍晚于韦妃墓的李勣墓(图 3—17)与燕妃墓墓室壁画上都绘有乐舞图(见图 3—18)，舞伎较之前发展为双人相对而舞的形式，两墓室舞伎的舞姿十分相似，皆稍微低蹲，身体向前倾式，低头似回眸神态，舞动的手臂一张一举轻盈优美，在衣带飘扬翻卷中婆娑起舞，仅在其舞者蹲低的高度及动势稍有不同，李勣墓的舞伎舞动得更具韵律；其服饰形制接近，均头梳鬟髻，穿红色襦衫，下配长裙的搭配形式。襦衫皆呈袒胸状，交领且附领饰，李勣墓舞伎领饰拼接于襦衫领部处，为浅绿色，似薄纱质地，随舞伎舞动的同时轻飘于半空中，身后领饰或腰上似有长于领饰的长带和领饰一同飘起。据考证，这种长带为古时祿衣“蜚蜚垂髻”装饰中的“蜚蜚”，“蜚”意为飞，“蜚”为服饰中用以装饰的长带，合起来意思就是飞舞的装饰长带，与图中长带的形态相吻合；燕妃墓舞伎领饰即为由交领的领边外加一圈类似花边的修饰，其色彩不详，但其领饰形态与李勣墓中舞伎

领饰接近，故可能亦为浅绿色。此两处领边装饰或就是文献记载《清商乐》服饰之“碧青纱衣”的变体。另其袖肘部分有鱼鳍状纹理的荷叶边装饰，此应是舞者所着半臂的袖边装饰物，在女子常服当中不常见，可能是舞者服饰的专属装饰元素，参考图 3—19—1 可知北魏时期舞女俑的服饰就有此装饰边，可见在北朝时已有这种造型。再看其服饰的形制构成与此二墓舞伎服饰接近，图 3—19—2 中舞伎的动态也与此二墓如出一辙，但仔细辨别，唐代清商乐舞伎与前朝舞伎服饰在袖型、裙摆、发式等处继承前代旧制的基础上有所发展、变化。同时，据李勣和燕妃墓衣袖形制的不同，前者特点为宽阔的长袖形式，约有两个手臂的长度，对比前文韦贵妃墓舞伎的长袖，似乎李勣墓舞伎更似长袖舞的特征，两墓前后相差仅五年的时间，其舞伎服装不可能更替的这么频繁，故推断此情况有两种解释，



图 3—19 北魏彩绘舞女俑（采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》）

一是韦贵妃墓中所绘制的舞伎衣袖与李勣墓舞伎相差甚远，其所舞内容非长袖舞，而是清商乐中所包含的其它类似于长袖舞的舞蹈，后者所舞为长袖舞；二是这两种都属于长袖舞，只是因属不同曲子，故所表达的内容不同（衣袖长短也根据曲子内容有长、短之分）。参考四川忠县三国崖墓出土的巾舞舞人陶俑，发现其所着宽袖襦，与韦妃墓舞伎形象相仿，虽时隔多个王朝，但其巾舞的基本形制未变，宽袖就是一个典型的特征，因此上述推断以第一种情况更为准确。

而燕妃墓舞伎服饰似乎与文献记载清商乐舞伎服饰的特点更为契合，其舞伎上身共服三层，最里层应为小袖圆领或交领襦衣；中间夹层为交领宽大袖短襦衫，最外面能直观看到的是半臂（褙子）的形制，为花边交领配以用丝带扎束而形成的不规则荷叶边饰，腰束大带并随舞蹈动态飞垂于腰间，疑为宽带样式，图中所绘腰带部位虽被衣袖挡住，但仍可见其腰带处上部以细线分割腰带滚边处，以下

有一三角区所露部分并无裙子的细条纹形式，故能确定其为腰带的部分；其下体着以密集细条纹分割的长裙，其条纹密度比李勣墓舞伎下裙还大，如此密集的条纹应为绘制上去的，而非以多条布幅拼接而成，以上装束形象的体现了“裙襦大袖，画云凤之状”的特点。再看其头饰造型，梳黑发大鬟髻，其形态与双环望仙髻相似，底部的梳发是一样的，仅其左右双环体积大于普通双环髻，且双环以内无李勣墓舞伎那么繁琐，且于头顶发髻固定处装饰开放式花片组合的金冠，因头饰与乐伎相同，故可知为金色冠饰，冠的四周垂翘起似孔雀羽毛状的饰物；足穿圆头锦履，与前文所述韦妃墓舞伎所着鞋履为一种形制，与“漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗”^[6]如出一辙。

经前文以例证的方式分析考古图像资料，发现唐代清商乐舞伎服饰整体具有“求同存异”的共性，表现在其以承袭汉魏及前朝清乐舞伎服饰的基础上，又根据唐人的审美情趣对其服饰进行小部件改制，以达到美化的效果。因清商乐自隋代发展至武后时存有六十余曲的情况来看，除了宫廷演奏此乐外，民间也会有此乐表演，因此服饰必然不够统一，如执失节墓乐壁画所见舞女图与李勣墓所见乐舞图舞伎在服饰配制上就有很大的差异，李勣墓与燕妃墓舞伎形象也存在不少异同之处，但燕飧所用《清商乐》的舞伎服饰必定不会经常改变，而是有固定的服饰组合模式，这也正是《通典》与《旧唐书》等珍贵史料记载为一致的原因。虽然清商乐中囊括诸多乐曲，但可能于燕飧时所奏乐为固定的乐曲或是无论演奏什么曲子，舞者服饰不变。因此，在上文对各图像资料的比较、论述中，最能代表清商乐服饰特点的为燕妃墓后室东壁北侧的舞女形象。

3.2.2 乐伎服饰

乐伎与舞伎在一场乐舞表演中各自扮演不同的角色，舞伎给观众带来视觉上的表演，而乐伎则为观众演奏听觉上的盛宴，两者互相影响，缺一不可。文献对清商乐乐伎的记载为“平巾幘，绯袴褶”，此搭配形制在隋唐时为武官所用服饰，用于清商乐乐伎服饰上不免有些特殊。但据丁家闸十六国时期五号壁画墓所绘燕居行乐图，四乐伎中有一人是男乐伎，其装束为平巾幘样式冠，红色袴褶服，其他三人则服襦裙，此男女乐伎同时出现于乐队的形式自东晋时已有之，故历经南北朝与隋代的演变，至唐代宫廷燕飧演出中或亦有之。通过对清商乐乐舞图像资料的考证，发现奏乐者多为女



图 3—22 李勣墓乐伎图

（采自：《中国美术全集·绘画
编 12·墓室壁画》）

乐伎，乐伎多与舞伎于同一图像中表演，其服饰特征多相近，统有两种样式：一种为着宽袖短襦长裙。以韦贵妃墓为代表，其甬道壁画所绘 3 乐伎皆服此种形制，图 3—20—1 乐伎乐器不详，但细观其吹奏姿态似为吹竖笛形乐器，其服饰与相



1 2 3
图 3—20 韦贵妃墓乐伎形象（采自：《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》）

邻吹排箫乐伎（图 3—20—3）基本相同，皆为大红色短襦配以黑色长裙的形制，腰部饰以白色大带及灰白色抱腰，其腰带中间所饰白色圆形物少见于考古资料，其名称不详。此弹奏乐伎与弹筝乐伎（图 3—20—2）服色及配饰稍有不同，后者施深色半袖褙子于白色襦衫之外，下穿红色长裙，腰系白色宽带。如此看来，其乐伎服饰在基本形制相同的前提下根据其在乐队中所演奏的器乐不同而有所变化，体现在服饰的褙子增设与各服饰部件色彩的配置上面。另一种为窄袖襦衫搭配长裙的样式，如李寿墓、李勣墓及燕妃墓乐伎服饰（图 3—21、22、23），李寿墓为唐代发现乐舞壁画最早期的墓室，其乐伎共有 24 人，如此庞大的乐队在所有唐代乐舞考古资料中都是屈指可数的，服饰比较统一，皆服交领窄小袖短襦，下体服长裙，腰部束带位置于胸部以上较为偏上处，几乎快接近于脖根，并将长带垂饰于腰间。其服饰有一较为明显的特征即几乎每个乐伎上身都披有长巾状的“披帛”，披围的方式有三种，一类是直接将披帛直接披搭于肩上，如 4、5、6、10、20 号乐伎属于这种形式；第二类是将披帛右端经过左臂腋下固定于背后处，如 13、21 两乐伎，此样式较为特别，因分别演奏竖箜篌及铜钹，故可能因其所奏乐器时以其它两其披帛方式不适合于演奏，才将其缠绕并固定于后；第三类是披帛两端绕裹肩部搭于上臂内侧，垂饰裙面上，除前两类对应乐伎外及有一人无披帛，其余均是这种披围方法，发式较为简单，皆梳同种样式——三饼平韵重叠式，额头鬓发须剃齐，这是北周后的“开额”旧制，一直发展至初唐早期尚梳这类发髻。鞋子样式应为圆头履，因其石椁东壁立奏乐伎长裙下凸起上翘鞋履的形状较为圆润，故有此推测。

李勣墓与燕妃墓形成年限仅相差一年，其乐伎服饰造型相近与此相关，皆圆领襦衫配黑白色条纹裙，此搭配形制在新城长公主墓壁画中多见。同时，对比李勣墓乐伎单一的纯圆领式，燕妃墓乐伎襦衫 U 型式衣领更能将唐代女子开放性思想与风韵展示出来，其短襦下摆塞进下体长裙以内，比李勣墓襦衫搭于长裙外的风格更能突出其女性性感特质与美感的表达，且以锦边装饰其半臂的领缘、袖边及抱腰，服饰显得更为华丽。此处有必要对条纹长裙的形制稍作分析：这种长裙又名间色裙，是由两到多种颜色间隔拼接而形成的多幅裙，其早期间色为较单一的双色且裙幅较宽不规则，如十六国墓五号壁画墓中女乐伎所着的长裙即为这种样式，以红白相间的色条组成，后北朝时间裙逐渐发展至成熟，裙幅变的细窄，色彩的划分也较细致，至唐代已是较为常见的一种女子裙服，裙幅变的更加细窄，色彩也更为多样。李勣墓与燕妃墓乐伎间色裙，其正面数就有 16 幅，色彩为黑白相间，黑与白在古代为丧色，不过据前文对舞伎服色的考察，发现舞伎一般服



图 3—21 李寿墓石椁线刻乐伎图（采自：孙机《中国圣火》）

红、白、黑三色，乐伎服饰款式虽与舞伎有所差异，但服色与舞伎的统一也是符合演出的需要的。另从两墓室壁画乐伎的发式能大概看出其乐队的差异性，燕妃墓乐伎的金铜冠饰大鬟髻相对于李勣墓乐伎较为简约的高髻发式更高贵些，因此，乐伎与舞伎一样，同是据墓者身份的不同其所设乐的级别也不相同，燕妃墓的乐队可能为宫廷属太常寺所设的清商乐队，而李勣墓为当朝英国公，官至三品以上，则其可能为皇帝所赐的太乐女伎，但其服饰方面不能超越宫廷女乐的配置，故不比燕妃墓。



图 3—23 燕妃墓乐伎演奏图（采自：《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》）

3.3 唐代本土燕乐服饰的总体艺术特点

燕乐部和清商乐部皆为大唐本土燕乐的范畴，清商乐部是唐代继续华夏民族传统的清乐发展而至，其服饰形制也定是传统形制的延伸；而燕乐部是大唐根据统治者的需求也自制的新乐形式，故其服饰特征更能体现唐代乐舞服饰或世俗服饰的现状，又因燕乐四部舞曲的内容基本上都是对太宗皇帝的歌功颂德，所以大唐官常服的形制和面料及纹饰等特征在舞伎服饰上也有所体现。将此二乐部对比后，发现尽管两者皆属于唐代本土乐舞，但其乐舞服饰存在较大的差距，这体现在其服饰搭配的基本形制不同，燕乐部服饰以袍服搭配袴的组合形式，而清商乐部则是上襦下裳的形制构成，另外，在清商乐乐工服饰上存有争议，文献记载其服饰形制为袴褶搭配平巾幘的形象，但经过对唐代出土的图像及实物资料考证，发现在唐代乐工并非着袴褶服的样式，而是服以与舞伎相呼应的襦裙样式，在具体形制上与舞伎有所区分。综合当下的研究情况，总结出现此情况的原因：一是乐舞的内容决定了其服饰的整体风格；二是乐舞伎角色的定位，决定了燕乐舞伎为男子而清商乐为女子，故其在服饰搭配形制上相异；再者，清商乐为传统乐舞的延续，故其服饰是在前期风格的基础上融入了大唐风格所致，而燕乐所采用的服饰风格和形制元素为当朝服饰的特征，唐代的世俗服饰受到各少数民族及异国的影响，本身在形制上就非传统的华夏风格，而是多种文化的合成体。因此，燕乐中此二乐部虽说皆是本土燕乐，但是其服饰形制却没有太多的相关性，唯一的共性就是其服饰的基础形制，分别为唐代男子和女子最普遍的世俗服饰样式。

总的来说，虽然两乐部的服饰搭配形制各异，但这也从另一个角度反映了唐代燕乐服饰文化的多元性特点。

4 “胡汉交融”的《西凉乐》服饰

4.1 乐舞伎服饰相关记载简述

据西凉乐特有的形成属性因素，唐代西凉乐的舞蹈特点，是在融合本土西凉地区舞蹈特色的基础上，其风格又有两方面的倾向：一是倾向于中原地区的舞蹈风格；二是以河西凉州地区西域各民族舞蹈为体现的乐舞风格。同时，舞蹈的风格特色也决定了其服饰的整体风格定位，但官方对其服饰特征的记载相对少见，仅《通典》与《旧唐书》记录其舞曲有《于阗佛曲》，舞蹈有《方舞》和《白舞》，但白舞的舞姿及服饰已遭损毁，但初步考证其可能为中原乐舞中《巾舞》衍变后的舞蹈，因《巾舞》属清商乐部中的典型传统旧乐舞蹈，符合西凉乐形成之中原旧乐风格注入的史实，《白舞歌》记载其舞蹈偏重于手和袖的配合，旋律自起初的轻柔舒缓，至高潮点向急遽转折。舞伎服饰质料如云朵一般轻盈、柔软，色彩白如银霜素裹。后因进入宫廷乐舞，其风格也在奢靡氛围的影响下，渐发展为挑目逗眉的美艳风格。唐代诗人王建曾作《白歌二首》，以体现其舞伎风韵，诗中云：“低鬟转面掩双袖。玉钗浮动秋风生……美人醉起无次第，堕钗遗满中庭”^[7]，舞伎的舞蹈动态及配饰得以体现。同时，《通典》、《旧唐书》皆有记载其另一舞蹈《方舞》的服饰形制，为假髻发式配玉钗头饰、上衣服紫色丝布褶搭配白色大口袴及黑皮靴。

观其乐队的器乐共达二十七种，当中包括以钟磬、管弦等为代表的中原传统乐器，和以卧箜篌及鼓类等为代表的龟兹乐队中的部分胡乐器，两种不同风格的乐器相融合而组成隋唐时盛行的西凉乐队。自此体现了《西凉乐》将两地不同文化合二为一的音乐属性，从侧面折射出多民族融合使人民的思想观念在逐步的接纳其互相的异端。乐伎服饰服袴褶制也证实了这一点，说明发展至唐代西凉乐已基本完成了民族间的融合机制，服饰也得到很好的磨合并最终以逐渐被中原所接受的戎服形制来演绎西凉乐的独特乐舞风格。

4.2 乐舞伎服饰形制剖析

4.2.1 乐舞伎之“袴褶服”考证

因西凉乐的舞伎与乐伎均着袴褶服，故有必要对此进行较详尽的分析，前文在分析《燕乐》的服饰形制时对“袴”稍作介绍，袴褶服一般为上服交领及膝阔袖衫，下搭大口袴的形制特点，且经常与平巾幘搭配服之。关于“袴褶”这一称谓的确定，最早的记载是三国时《江表传》中对吕范服袴褶的描述，汉代史游于《急就篇》中提及“褶为重衣之最在上者也，其形若袍，短身而广袖，一曰左衽之袍也”^[8]，看来，汉时“褶”乃是与传统华夏右交领服饰相峙且不受欢迎的胡

服形制。搭配以下体有裆的袴服，更为汉魏以宽衣博带的襦裙为正统衣冠制的思想所不能接纳，但此时人们下体已开始尝试穿裤子，并与上衣短襦同服，但仅以劳动人民及军人为方便活动而服之于外体。更夸张的是东晋时竟然将“袴”与皇室无能、臣民强势相联系，并认为是“服妖”的现象。后南北朝期间，南北两地已是互为交流，南朝便也接纳了此穿着便利的“裤褶服”，但经过南朝人民对此戎服的“消化”，其衣袖与袴的松紧逐渐发展的更为宽大。由此得出，先前“胡族式”衣袖及袴口窄瘦的特点，在历经中原人民对它的改制后，在不改变其活动方便的前提下，将其袖口与裤腿变化，也能够满足中原地区人民宽大奢侈的审美眼光。此期间得以充分的发展，尤其是在北朝时期尚为流行，其不仅作为戎服服用，也作为朝服、常服、礼服等，且不分身份、性别。

参考出土的北朝时相关考古人俑及图像资料等，发现每个墓室几乎都会出现裤褶的形象，可见它作为北朝相当盛行且被最常服用的服饰，总结其款式特点于当时大概有五种组合样式：第一组为典型的鲜卑族服饰特点，具体为头戴乌黑圆



出土的棺板实物



棺板画摹本

图 4—1 大同智家堡北魏墓棺板画（采自：王银田发表于《文物》2001 年第 7 期“大同智家堡北魏墓石掉壁画”一文）

形帽，配以袖口紧窄、长至膝盖的交领“褶”服及下体小口袴，腰系革带，脚穿矮帮鞋。其中褶衣袖口及衣领等处皆镶接以各种色彩的质料，在服饰配色上，褶服与下袴通常以绯、白二色，或上下以纯度不同的绯色，也有上下袴褶服色相调换的样式。此形制的实物图像资料可参照图 4—1 大同智家堡北魏墓棺板画为例；

第二组为北朝中后期较为流行的款式搭配，为上身服宽松袖型的褶衣，其内里服圆领形的内搭，下体服用绳等将袴口绑住的缚袴，配饰为小冠及革带的佩戴。其具体可参考磁县湾漳北齐大墓侍仆俑(图 4—2)、仪卫俑等实物资料，此组搭配样式在孝文帝迁都后得以大范围普及，为官者能服之从政，乐舞伎能服以演出所用，连从事体力劳动的侍者也服此袴褶服；第三种组合样式是以第二种组合样式为前提，外服襦裆的新型搭配特征。总括其出土的相关人俑等资料，发现此种组合形式主要为文武官及仪仗人员等服用(图 4—3)，加襦裆的袴褶服看上去更庄重威严及正式些，且发展至唐代武官亦有服用；第四种为具浓厚胡风特点的胡帽，搭配宽袖褶衣及大口袴的组合样式。这是由于北朝拓跋鲜卑政权逐渐将北方统一，其服饰形制也由上文第一种组合样式逐渐演变成此种宽口袖褶衣、大口袴及配饰以风帽、革带的服饰组合特点，以磁县东魏公主墓出土的伎乐俑(图 4—4)服饰为代表，且其服用人群主要为乐伎、鼓吹骑马俑等，这种马上乐的服饰特征一直影响至唐代北狄乐及骑射所用服饰形制。最后一种组合形式则为在第四种的基础上，外面加服一款门襟相对、袖子空坠且长度至小腿肚的翻领罩衣，多个地区均有出土此形制的陶质人俑，如图 4—5 所示加以证实，其帽饰和外罩衣多为绯色，内部上衣及下袴多为白色。

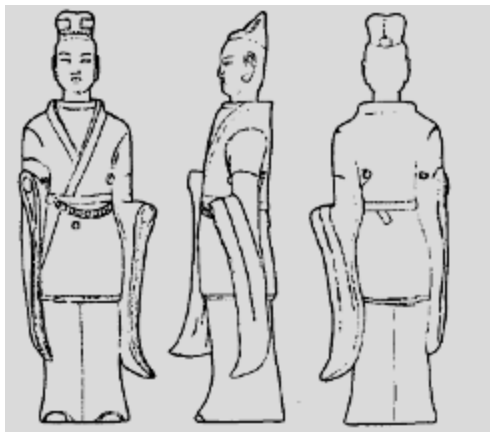


图 4—2 第二种组合样式
磁县湾漳北齐大墓侍仆俑

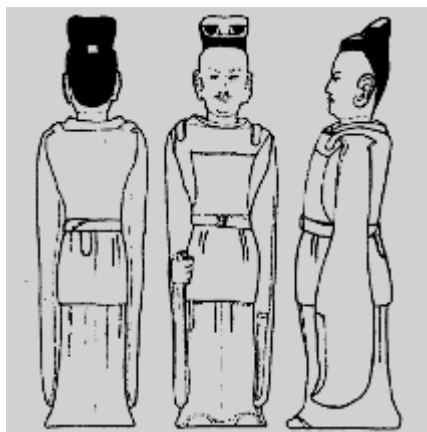


图 4—3 第三种组合样式
磁县湾漳北齐墓文吏俑

(采自：叶知秋《考古》2003 年 05 期“磁县湾漳北朝壁画墓”一文)



图 4—4 第四组袴褶服搭配
磁县东魏公主墓出土的伎乐俑
(采自：磁县文化馆《河北磁县
东魏茹茹公主墓发掘简报》)

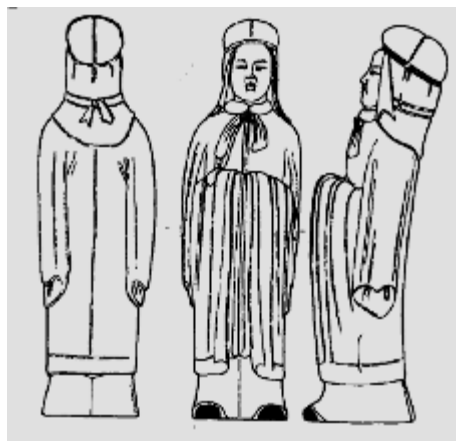


图 4—5 第五组袴褶服搭配
北朝墓风帽立俑
(采自：“磁县湾漳北朝壁画墓”一文)



图 4—6 河南安阳张盛墓侍吏扶剑俑



图 4—7 湖北周家湾隋墓武官俑

(皆采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》)

隋唐时期基本沿用北朝“袴褶”的特征有了较明显的改变。在隋褶服侍从皇驾，如图 4—6 河南安阳隋戴平巾幘，上身服雍领宽袖褶衣搭配头高敲似笏板的笏头履。此形制对比式，也就是图 4—3 北朝墓所出土的文

的组合形制特点，但对比之前“胡族代，官员可以穿南北朝时加襴裆的袴张盛墓出土的白磁侍吏扶剑俑，其头下体大口袴，褶衣外加襴裆，脚着前前文所划分北朝第三类袴褶服组合样吏俑形象，二者极为相似，无论是褶

衣领型的雍领式样，还是服饰各部件的配置都如出一辙，但细观之，隋代此俑的鞋子以笏头履的样式异于北朝俑所服的靴子，靴乃胡族之传统足服。此处可见至隋代时虽基本继承北朝末期的袴褶服，但在细枝末节处则根据本朝的需要有所改进。北朝袴褶服中的头服——“小冠”，于隋唐时谓之“平巾幘”，对比此二俑发现，隋代的平巾幘冠耳略大于北朝时期，于图 4—7 武昌周家湾隋墓出土的武官俑所服平巾幘得以证实。据《隋书·礼仪志》记载，隋代平巾幘是在武弁的基础上配加笄导的样式。唐代平巾幘在此基础上稍作变化，根据官员不同的出席场合平巾幘有几种不同式样，如唐初郑仁泰墓里的文吏俑与隋代官员所着平巾幘与服制基本相似，仅在其胸前襴裆内部加以锦帛装饰，另越王李贞墓文官俑所戴平巾幘为帽耳宽大且高度较前者更高，且帽屋无前者用以固定发髻的盒形装置，而是较为简约的似根据发髻于头顶凸起部位的高度，制做成无笄并可以直接戴在头上的半椭圆形帽屋的形状，可见唐代平巾幘的幘身加大、后部的帽耳升高并向外扩大，从正面看其外轮廓似元宝的剖面。官员袴褶服于唐初时为朱衣、大口袴并尚可服之入朝。但至德宗即位 20 年后禁服此搭配形制，其缘由为袴褶服不合乎周汉古代礼法章典，故中晚唐时袴褶少见于考古图像资料。

4.2.2 乐舞伎服饰的穿着方式与相关推断

a. 乐工服饰

西凉乐队乐工服饰为典型的袴褶服组合形制，虽文献只对头服及褶衣有所记载，但自南北朝以来袴褶服向来是“袴”与“褶”搭配平巾幘的组合形式。“袴”于唐代时常与袍服相搭配，但“褶”向来与“袴”同服，故可断定乐伎的下身服“袴”。参考北朝时袴褶服第二组服饰配比成分，发现与小冠（也就是平巾幘）相搭配的“袴”款式为大口缚裤样式，唐代早期墓室所出现的下袴款式，有一般的大口裤，也有用绳带所绑腿形成的缚袴款式，如李寿墓列戟图（图 4—8）中着袴褶服的守卫官，其“袴”就是缚裤的形制，而盛唐懿德太子墓仪仗图（图 4—9）中着袴褶服随驾官员的袴服形制为大口裤，无缚裤的痕迹。如此看来，乐工所服“袴”定为大口裤，但具体有无缚腿便不得知了。乐工所服褶衣记载为绯色，此服色基本符合唐代出土的袴褶服相关资料中褶衣的色彩，部分为褶衣外加配襴裆的形制特征，但即便如此，其褶衣服色仍皆为朱色系，不同墓室壁画中所显现的褶衣色彩稍有差别，体现在衣领、袖边及衣摆等处施以深红色，不仅具有强调的作用，而且起到装饰的效果。唐代褶衣基本沿袭北朝及隋代的形制特征，初唐与盛唐其款式特点无较为明显的差异，具体为：交式雍领，衣袖肥大，且衣领及下摆处有较深一号的朱红色面料拼接成边。因此，史料记载乐工着绯色褶衣，是符合唐代考古发现袴褶服相关图像资料形制的。故西凉乐乐工整体的服饰特点为：头服平巾幘，上衣内服圆领窄袖袍，外加绯色雍领大袖褶衣，腰系黑革带，

下着白色大口袴（不排除缚袴的可能），脚穿黑色皮靴。



图 4—8 初唐李寿墓列戟
图服袴褶者



4—9 盛唐懿德太子墓仪仗
图服袴褶者

（皆采自：冀东山《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》）

b. 舞伎服饰

西凉乐舞蹈之《方舞》舞伎服饰亦以袴褶服为基准，但褶衣色彩异于乐工所服的绯色，为紫色，并交代其质料为丝布。丝布乃是蚕丝和植物等纤维相织形成的织物，以此构成褶衣为较轻薄之质。紫色褶衣的记载，《隋书》中述其作为朝服，官职五品以上服紫色；唐代袴褶服制规定三品以上服紫，且搭配平巾幘服用。此类记载皆为隋唐时官员所服，而官员又多为男子，但史料所记舞伎头戴假髻，并饰以玉钗，故推断舞伎为女子身份。北朝时少数女子也服袴褶，通常搭配高髻，上褶下袴的形制基本与男子所着相同，如图 4—10 和 4—11 皆为北朝着袴褶女子珍贵的实物资料，上述推测得以证实，其发饰与唐代西凉乐舞伎配假髻的造型有所区别，但褶衣、下袴的形制基本相似，帽饰的不同或因北朝至唐代有一定的年代差距。这说明在历史的发展过程中，不仅男子能穿袴褶服，女子也是其服用对象，且女子极少入朝做官，故对于其褶衣色彩的确定，与官服制度无太大关系，又因唐代距今年代较久远，《方舞》的内容也未存世，就算服色与其舞蹈内容相关也无法得以释解。

舞伎发式为假髻，自魏晋南北朝始假髻就已经风靡当时的整个社会，当中属“缓鬓倾髻”（图 4—12）最为高贵，其具体由宽大的鬓式将两耳遮住，且与脑后的头发相连接，顶部施以假发制成的“倾髻”，此样式多为贵妇公主所配戴，平民妇人也服假髻，但没有如此华美。对此，《晋书·五行志》中亦有载“太元中，公主妇女必缓鬓倾髻，以为盛饰”^[9]。至北魏时，曾出土“十字髻”的假髻样式



图 4—10 北朝着袴褶女子陶俑

（采自：<http://www.hwjyw.com/zhwh/content/2009/11.shtml>）



图 4—11 北齐张素俗墓女陶俑

（采自：沈从文《中国古代服饰研究》增订本）



图4—12 假髻

南京中央门外幕府山出土陶俑



图4—13 十字髻

西安草场坡出土乐伎彩绘俑



图4—14 义髻

新疆唐张雄夫妇墓出土

（分别采自：李芽《中国历代妆饰》、沈从文《中国古代服饰研究》、李芽《中国历代妆饰》）

(图 4—13), 沈从文先生认为此发髻式样的原型来源于西晋, 而东晋时盛行的“倾髻”在沿袭前朝式样的基础上, 逐渐使其外形加大, 后而发展成为北魏的样式, 之后也一直没有废弃, 并影响着隋唐时期的假髻形制。及盛唐时, 以“义髻”(图 4—14)为代表的假髻得以盛行, 图 4—14 张雄夫妇墓内出土的木质义髻展示了其形制特点, 似半翻髻的形状, 外部刷黑漆, 并画有忍冬纹饰, 髻内发现的金属出锈残迹, 可判断其为铜钗固定尸体发髻所用, 此处为木质做成的原因, 但仍能看出唐人对高髻的重视程度。至晚唐, 假髻仍较为盛行。由此看来, 假髻自西晋时已开始流行, 并一直保持至唐代后期, 唐代初期也固然有此形制的发髻, 且北朝女子服袴褶时, 有戴高髻的记载。那么《西凉乐》舞伎所服假髻, 自北朝时起就得以确定也不无可能, 但伴随着历史的进步, 其形制也会在材质、装饰上等逐步改进。参考宋人《云麓漫钞》一书, 可初步构想舞伎所服假髻的内部构造为: 用绢帛作为假髻内衬, 之上以铜、铁等金属做成其整体大形的支撑骨, 在此基础上用真人毛发编盘制成高大的发髻, 后安插金、玉钗等作为装饰, 也可起到固定的作用。

4.3 西凉乐服饰的艺术特点总结

西凉乐于丝绸之路上特殊的地理因素及战争环境下民族大迁徙因素, 致使其乐舞曲目具备了胡族与汉族风格相融合的形式特点, 乐舞服饰顺应了此风格特征, 体现在乐舞伎上褶下袴服的配置上。根据上述考证的结果, 发现乐伎和舞伎虽然都以袴褶服为基本形制, 但在其款式细节及配饰搭配上则有较大的区别。乐伎的服饰搭配形式符合南北朝以来的袴褶服与平巾幘相组合的形制, 并通过例证可知其袴服为大口袴样式, 但由于唐代不同时期其袴有的会缚腿, 有的而无缚腿, 故不能断定其乐工是否存在缚腿, 但其大口的袴样式是确定的。舞伎所服袴褶服区别于乐工之处在于舞伎为女子, 其袴褶服为女款搭配样式, 具体体现在舞伎头戴饰以玉钗的假发髻上, 并经过与北朝女子袴褶服组合形制的对比, 得出两者皆头戴假髻, 但具体发式不同, 分别为十字髻与义髻, 由此得出唐代西凉乐舞伎袴褶服搭配形制是由北朝时期演变而来, 伴随着历史的进步, 其形制在材质、装饰上等进行了演变和发展。另外, 在袴褶服的服色搭配上, 乐工的搭配样式符合唐代袴褶服色彩的一般规律, 通常为上服红色系褶衣, 白色大口袴; 舞伎的袴褶服色则较为特别, 为上服紫色褶下配白色大口袴的搭配的组合样式, 袖口部位设有彩色接袖。

总的来看, 西凉乐乐舞伎服饰是承袭了北朝胡族袴褶服的样式, 但又结合了唐代的汉人服饰风格, 如五彩接袖和义髻的搭配, 五彩接袖在形式感上与清商乐的长袖相关联, 袖子作为舞者的道具, 发挥了凸显舞姿的重要作用, 在这一点上

西凉乐舞蹈与清商乐舞蹈颇具相似。如此看来西凉乐服饰与其乐舞服饰之间互为影响，在西凉乐的乐舞风格的影响下，其服饰（特别是其舞伎服饰）呈现出胡汉相交融的特性，另一方面其服饰特征也衬托、表达了乐舞的内容性质，观其服饰造型便可知其乐舞。西凉乐服饰较唐代本土燕乐及西方民族乐服饰呈现出特殊的服饰搭配形制，它不仅将唐代此类乐舞服饰的典型性特征得以体现，也充实了唐代燕乐服饰的内容，使燕乐服饰在大唐的盛世华章中异彩纷呈、独具特色。

5 四夷乐服饰

魏晋南北朝，社会动荡、政治的不稳定等因素致使民族大迁徙，这样的时代特征也造就了各民族乐舞文化的相互吸收与融合。隋代选择性的将前朝松散的各族乐舞收集并编整，设立“七部乐”。及唐代太宗时，繁荣的经济环境下采取开明的政治策略，同时与周边少数民族进行频繁的贸易往来，待其平复高昌，并收入乐部，组成完整的“十部乐”，其中有五部为西戎胡乐，二部分别为东夷及南蛮乐。此十部乐用于国家燕飨，属于宫廷乐舞的性质，可以看出四夷乐在唐代乐舞中占有相当重要的位置，其服饰也作为其中重要的一部分，为演出需要，具有特定的形制限定，文中将对每一乐部的服饰内容进行考证、分析。

5.1 西戎五胡乐服饰

5.1.1 乐舞伎服饰相关的文献记载

关于燕乐中西域五部胡乐的乐舞伎服饰记载情况，可见于《新、旧唐书》及《通典》诸书，尽管不同典籍对其记载尚不够全面并各自稍有差异，但仍发挥了不可估量的作用，留给后人做相关研究的第一手资料。通过对此三部文献中涉及西戎胡乐的相关资料进行整合，发现五部胡乐乐工、舞伎表演时所着的服饰特征，基本上可以总结为以袂袍服搭配袴帑为主的典型性胡服形制。《新唐书》中随胡乐特点介绍之后的“工人之服皆从其国”的记载，间接证实了此典型性服饰形制源于西戎五胡本民族服饰，其缘由除了服饰须符合乐舞性质呈现统一性外，同时也因燕飨群臣时不乏外族朝会的王族和使者等，为达到民族融合的政治需求，因此统治者必然考虑诸多方面的原因，在施以四夷乐于燕乐之中的同时，并在演出中保留各民族的服饰特征，以实现政治目的所在。加之，唐代各少数民族人民汇集长安，定居生活或行商，生活中的各方面影响着汉人，以致唐时胡风大肆盛行，上至皇室贵族下至黎民百姓，竞相仿学胡人服装及妆饰等一时间成为热潮，其中以西域风格尤盛。故无论是宫廷乐舞，亦或是民间乐舞中胡乐服饰保留其本民族服饰特征的现象，易被唐时人们所接受、认同。

文献对龟兹乐的乐工、舞伎所着服饰的具体记载中（见表 5—1），《通典》与《旧唐书》两者基本一致，舞伎和乐工服饰与前文所述各乐部秉承一个特点，就是两者形制皆区别开来。如表 5-1 所示舞伎头部配戴红抹额，而乐工则头裹皂色丝质幞头巾子；通身上下服制为袂袍搭配下袴的形式，舞伎上身服绯色袂子，下体配白色袴帑，而乐工上服以绯色袍衫，下搭配绯袴，二者有所区别。《新唐书》中对龟兹乐舞伎服饰的描述，并未进行详细分类，而是于乐器罗列之后略述了五方狮子舞相关服饰的特点为“画衣，红抹额”，此形制与《通典》、《旧唐书》

中对于舞伎服饰的记载颇具相似，皆头顶红抹额，除此之外，未见《新唐书》对龟兹乐服饰的记录。

表 5—1 龟兹乐服饰记载（作者自制）

龟兹乐		通典	旧唐书	新唐书
	舞伎			五方狮子舞，画衣，红抹额
	头服	红抹额	同前	
	身服	绯袄，白袴帑	同前	
	足服	乌皮靴	同前	
	乐工			
	头服	皂丝布头巾	同前	
	身服	绯丝布袍，锦袖， 绯布袴	同前	
	足服			

另高昌乐的服饰记载也有所争议，如表5—2所示，前两部史籍仅对舞伎服饰做了记录，乐工服饰情况则没有涉及，而《新唐书》则对其乐工、舞伎服饰有较为全面的记载。三者对比可见，《通典》与《旧唐书》中舞伎服饰的描述为：二舞者身着织锦袖边的白色袄子，头戴红抹额，脚服红色皮靴；《新唐书》所载的舞伎服饰中，头饰的描述上没有交代红抹额，反之是金铜耳珰，身服黄色袍袖搭配练襦的形制，并饰以五色绦带，脚蹬赤红色靴子。此文献对高昌乐乐工服饰的描述为头上裹布巾，锦襟的袷袍服，饰以金铜带，画袴的组合形式。

表 5—2 高昌乐服饰记载（作者自制）

高昌乐		通典	旧唐书	新唐书
	舞伎			
	头服		红抹额	同前 金铜耳珰
	身服	白袄，锦袖，赤 皮带	同前，皮带	黄袍袖，练襦， 五色绦带
	足服	赤皮靴	同前	赤靴
	乐工			
	头服			布巾
	身服			袷袍，锦襟，金 铜带，画袴
	足服			

其他三部乐服饰形制的记载，主要见于《通典》及《旧唐书》两部典籍，且论述内容较为一致，稍有差别之处也起到互为补充的作用。对于《疏勒乐》服饰的记录中，前者论及内容为：乐工头裹皂色丝布巾子，身着白丝布袍及袴；上服锦袖白袄子，配以赤红色皮带、靴的饰物。后者记载的内容基本类似，但于乐工服饰上，并无白色丝布袴的记载。《康国乐》，前者记载乐工服锦领的绯色丝布袍子搭配皂色丝布巾子；舞伎二人，服领、袖部位饰以锦料的绯色袄子，下体着绿色浑裆裤、白袴帑的样式。后者仅在乐工袍服上，以锦“衿”区别于前者锦“领”。前者记载《安国乐》乐工服饰特点为头戴皂色丝布巾子，通体紫色的袍子及下袴，饰以锦褙领；舞者着紫色袄子搭配白色袴帑，足蹬赤皮靴子；后者仅于“锦衿褙”处区别于前者中的“锦褙领”。

将五部西域胡乐服饰的记载情况进行对比、总结，发现其舞伎服饰均以袄子搭配袴帑的组合形式，但各乐部之间服饰的色彩搭配都有所区别，且疏勒和高昌二乐袴帑的色彩情况在各文献记载中都未见，因此，纵然上文所列的三部文献为研究唐史中最常见的参考典籍，但其服饰的具体形制的确定仍需加以例证并剖析，以呈现其款式、色彩、材质等要素的特征。

5.1.2 据实物及图像资料等对乐舞服饰加以考证分析

a. 舞伎服饰

(1) 舞伎之典型性服饰——袄与袴帑形制考证

据上述文献记载可知，袄服与袴帑作为西域胡乐中舞伎服饰的典型搭配形制，同时也是五胡乐服饰研究中较为重要的一部分内容。此外，唐代各类文献中对于此二形制的记载不多见，譬如“袴帑”，文献中并未占用篇幅分析其服饰语义，故通常情况下会理解成“袴”，也就是唐代男子一般服用的与衫襦及袄袍搭配的下袴样式，但通过查阅图像和最新的一些相关研究资料，发现此款式的形制特点与之前所习以为然的固定样式有一定的差别。因此，下文中将展开关于此二者搭配样式的分析，在考证的过程中，也能从侧面验证文献所载的（袄服和袴帑是否作为五部胡乐的服饰主体）内容。

1) 袄子

袄子在唐代是武臣所着的服装式样（如仪卫和平常武士），《中华古今注·卷上》记载曰：

“隋文帝征辽，诏武官，服缺胯袄子……至武德元年，高祖诏其诸位将军，每至十月一日，皆服缺胯袄子。织成紫瑞兽袄子，左右武威将军服豹文袄子，左右翊卫将军服鹰文袄子，七品以上隋位散员官等皆服绿无文绫袄子，至今不易其制。又侍中马周躋于汗衫等上，常以立冬日，加服小缺胯袄子。诏从之，永以为式。”^[10]

从上段文字记载可知，武臣所服袄子在隋唐时期具有一定的制度设定。其实相关考古图像资料显示，早在北朝时期袄与袍就已经被出行仪仗队伍中的武士、兵卒所服用，可参见图 5—1，此袄呈两边对称大翻领、短袖样式，领座较为立体，通体长至臀部，袄袍面以斜菱格纹样为主体，下摆及袖口部位施以素色宽边，疑为皮毛或夹以棉絮的厚实质料。腰带于袄袍搭门附近相扣，绕至人体腋下左后处掖紧。如此看来，隋唐时袄子的形制特点是在北朝袄袍服的基础上发展

而形成的。另外，高昌地区发现的唐时兴建的摩尼教寺院壁画残片，绘有清晰可见的回纥武士着袄子和袍服的形象，证实了袄是一种夹衣，也在敦煌壁画《宋国夫人出行图》（图 5—2）上随从仪卫服饰上得以体现。



图 5—1 磁县湾漳北朝墓特殊类型步卒俑

一大翻领袍袄样式

（采自：宋丙玲“北朝世俗服饰研究”

一文）



图 5—2 宋国河内郡夫人宋氏出行图—

（采自：[http://image.guoxue.com/
displayimage.php?cat=7&pos=-1261](http://image.guoxue.com/displayimage.php?cat=7&pos=-1261)）

在新疆维吾尔少数民族服饰中，有“paxmat”这一种样式的服装（图 5—3），翻译成汉语是“短袄”的意思，属于各类外衣中的一种，以圆领为主，其长度、袖型与上文提到的北朝武士所着袄子相近，大都至臀部，也是短袖式样，门襟样式有对襟和大襟两种，衿襟及下摆等袄子边缘部位用花边做装饰。袄子配色以红、紫色为主，锦缎质地制成，女服袄子也较为常见，仅于口袋的设定上与男子不同。除此样式以外，还有一种短袄式皮大衣，也称“paxmat juwā”。这是用动物的皮毛作为底料缝制而成的，多用羊羔毛和狗皮，并根据长度的差异，有长、短式之分。少数民族人民发挥智慧还将其改造成反面皮袄子，领型多为直开长袍式，总体长至膝关节，通常情况下用来镶饰的领边及袖口等位置，用黑布或是短动物毛装饰，袄身则用特殊工艺绣饰上各种花卉纹样，以达到美观的效果。此样式别于“paxmat”，没有设置口袋，且不分男女款式。



图 5—3 袷祥（采自：<http://baike.soso.com/v4255294.htm>）



图 5—4 库车龟兹舍利盒



图 5—5 舍利盒上的乐舞图

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

（采自：孙机《中国圣火》）

可见，袷的大体形制是一种短于袍而长于襦的服饰种类，相对于其他服饰较为宽松，且通常为夹衣或棉衣，整体形制近似袍服，袷袍本为一类，仅于是否夹棉絮有区别。袷一般重着于襦及褶衣之外，其领型受到外来服装文化的影响，除常见的交领、方领及圆领外，值得一提的是包括不同造型的翻领样式。翻折领型的样式给人以庄重感，能无意间将观者视线引向服衣人颈部以上的位置，凸显出着装者的独特气质。袷子侧方有是否开胯之分，从考古史料来看，仍服开胯袷子居多。再者，于袷服的袖口和衣领等服装结构位置会进行一些修饰，主要以镶拼织锦、彩色纹绘及刺绣等工艺体现其装饰美感，从而完善了袷服的整体效果。唐代中原与少数民族地区虽皆服有袷子，但此形制在中原似乎及不上少数民族地区的盛行程度，且从唐代出土的墓室壁画及实物等资料来看，袷子的出现频率更是少见；而在西域及北狄各少数民族地区袷子则较常见，其缘由或许与其寒冷生活环境有关，为了保暖及骑射方便，开胯袷子对于他们来说是最为合适不过了。

袄子不仅是大唐武士的着装，也是西域多民族的常服，据文献记载龟兹、安国、康国、疏勒及高昌乐五部胡族乐舞中舞伎共同的着装式样也是袄子，因此，舞者所服袄子的形制特点应该是在本民族所服的样式上有所变化。首先是龟兹乐舞者所服的袄子，现已出土的龟兹乐相关考古图像资料中，最具代表的是龟兹舍利盒乐舞图（图 5—4），经霍旭初先生考证后认为，这是古代西域曾流行中的“苏幕遮”，是一种以假面为饰的乐舞表演，唐代僧人慧琳撰写的《一切经音义》中也提及此乐舞出自西域龟兹国，与浑脱、大面、拨头属于同一类别的乐舞，唐代时此乐舞尚存之。



1

2

3

4

图 5—6 分别为：武士供养人、《龟兹舍利盒》乐工、龟兹世俗男子服饰

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

图 5—5 中由 21 人组成的乐舞图，反映了龟兹袄袍形制的具体特征，表演者首尾相接的环绕舍利盒一周，自持舞旄的领头男女二人至第 7 人，所着服饰的大体形制基本类似。皆内搭窄袖、紧身的长袖衫，外穿无领、半袖外衣，其中第 3、5、7 人是深 V 领型，其深度至腰带上方，内外两层袖口皆饰边，外衣袖口饰有较特别的花边样式，外衣下摆呈尖三角形状的规则排列，其下方身前有长方形的蔽膝，身后有两片似裙子拖尾的宽带，腰带是典型的多环相扣形式。另外舞者还有两种外衣样式，一是第 8 人穿的半袖动物毛皮外衣，腰间也挂有蔽膝和背后的两片宽带，但其未穿内搭衣服，且领子就是普通的交合就胸前的形态；二是持棍子的戴面具二人，服长袖对襟外衣，身后有宽带，上下似连体衣，但考虑到实际舞蹈动态，也不可能是连体服饰。按常理推断，上述舞者的着装应当就是唐代燕乐中《龟兹乐》舞伎所着外衣——袄子的形制，但参考文献记载与袄搭配的是“红抹额”和“白袴帟”，舍利盒乐舞图中也没有一个舞者是头戴抹额的形象，相反的是相对于记载中《龟兹乐》简约的搭配样式，图像反映的是着装较为繁复的搭配，故不能够急于断定此外衣搭配样式就是燕乐表演时《龟兹乐》的舞伎服饰形制。

此乐舞图上奏乐的 6 人服装则较为统一，皆为对襟、窄袖的袍状外衣形制，

弹竖箜篌、吹箎篥和大角的乐工在领型上区别于另外三人的单翻领，为直领的样式。袖口、门襟及下摆处会施以边饰。腰带则与舞者相同，都为环扣样式。整体风格简洁大气，又具浓厚的龟兹异域风情，与《龟兹乐》舞伎的搭配风格相近。因前文所提及的舞乐者服饰追随其本国或民族风格，而文献中舞伎头服“红抹额”，说明舞伎应为男子或是女扮男装，因抹额本是武士所用头部装饰，无论是在大唐还是龟兹，后文中会有较详细的分析，故参考龟兹国男子世俗服饰来加以证实。根据龟兹石窟壁画中的供养人形象，可总结其外衣基本为单、双翻领及圆领长度至膝短袍的样式。衣袖有长袖和半袖之分，长袖款式一般是袖口紧窄型，而半袖款的袖口处较为宽大呈喇叭型，且内搭与此外衣形态相似的长袖袍。门襟主要是左衽或前开合，与袖边、领边及下摆底部皆饰以较宽的其它材质面料，详细可参见图 5—6—4。此外也有更为复杂、华丽贵族形象，是在此基础上于肩部加以云肩，但通常是翻领将其压在底下，如图 5—6—1 武士供养人就是此形制的典型图例，其头部巾子的装饰与《龟兹乐》舞伎所服抹额的形制类似，说明龟兹国世俗服饰中也存有“抹额”这一形制的头饰，可能只是语言上的称呼不同。

将乐舞图中乐工与龟兹世俗人所着服饰的外衣形制进行对比，发现两者甚为接近，乐工所服的外衣样式基本上就是属于龟兹国常服其中的一种款式，且外衣与配饰之间的搭配组合形式与《龟兹乐》中舞伎的所着外衣——“袄子”的形制相近似，但文上有述过袄子的长度多数在膝盖以上的部分，短袄子长度甚至短到臀部，故舞伎服饰中的袄子长度应在此基础上稍微上调，符合袄子的一般形制特征。除此之外，袄子领型仍不能得以确立，分为两种：一是对襟双翻领的样式，此样式一般与云肩相搭配，款式更为繁复些；二是较为特别的单翻领样式。



图 5—7 龟兹乐袄子服饰形制

（作者自绘）

因舍利盒乐舞图中乐工所服的就是第二种形制，故《龟兹乐》舞伎所服的袄子就采用此种领型，且翻出的领子一般都在右侧，这是龟兹单翻领的特色。按照此领型进行推测的话，那么其他部位的形制亦如之。见乐舞图中各乐工袍袄在色彩上，以深红、绿及黑色为整体色调，并橘、黄、紫、绿等加饰贴边等位置。袄子整个面料是以排列有序的纹饰组成，有的与连珠纹同用于其中，袄子整体的形制见图 5—7，为笔者根据分析考证后所绘制的龟兹乐舞伎袄子款式。

其次是《康国乐》和《安国乐》的袄子形制特征。康国和安国本是粟特昭武九姓中最大的两城邦国，公元 6—8 世纪的粟特地区，无论在经济上还是文化方

面都是最鼎盛的时期，这也是得以被大唐纳入燕乐的原因之一。

康国乐最为典型的舞蹈是胡旋舞（粟特语为 *xwcy*），其轻盈、旋转似风的舞蹈姿态独具特色，且表演时要立于一圆形毯上（也称“舞筵”）舞蹈，《新唐书·礼乐志》及《乐府杂录》上对此皆有记载。关于其具体的舞者服饰形象，于敦煌莫高窟经变画中可以看到，以 220 窟的南、北壁共有舞伎 6 人为代表（图 5—8—1、2），另 314、215 及 197 窟（图 5—8—3、4、5）的舞伎形态也与之近似。他们的相同之处：舞伎皆为女子，头部束以高髻或佩戴冠饰，身体部位多处裸露，腰部束以带饰，下体着似喇叭裙或灯笼裤的形制，其余配饰为项圈、臂钏，装饰其对应人体部位，脚为赤足。另外，歌舞伎手中都持的长条巾子，舞动在空中甚是惊艳。绘有类似上述舞伎形象的石窟壁画还体现于其他洞窟，不在此一一列举了。将此处经变画中舞者形象与文献记载的《康国乐》舞伎服饰进行对比，发现两者居然完全不同，呈现此结果的原因可能有两种：一是文献记载有误，燕乐中《康国乐》舞伎的服饰应以经变画中的为准；二是经变画中的舞蹈属胡旋舞的一种，而被大唐纳入燕乐中代表《康国乐》舞者形象的是如文献记载中的那般形态。因文献记载下五胡乐身衣的形制皆为“袄”，故《康国乐》作为其中一部，不可能与其他乐部的服饰差之甚远，宁夏盐池县出土的唐墓墓门石刻乐舞图证实了这一推断，故两者服饰差异的原因只能是第二种。



图 5—8 敦煌莫高窟经变画（220 窟北、南壁，314 窟，215 窟，217 窟）

（采自：马炜《西域绘画 8（经变）》）

宁夏盐池县唐墓出土的石刻墓门上有两男子对舞胡旋的景象（图 5—9—1），经考古研究人员复原至图 5—9—2 的线描图。敦煌经变画中的胡旋舞舞伎为女子，而此处为男伎，从其深目高鼻、卷发及腰细背宽等这些胡人典型特征，可以肯定此二伎是西域粟特人。能作此乐舞的昭武九姓国主要有米国、康国及石国，其中以康国在文化乐舞及经济上最为繁荣，安祿山善舞胡旋且技艺高超是人尽皆

知的，另武则天的孙子武延秀也爱好胡旋舞，可见男子于唐代也是擅长胡旋舞的，故此图足以作为诠释《康国乐》舞伎形象的例子。

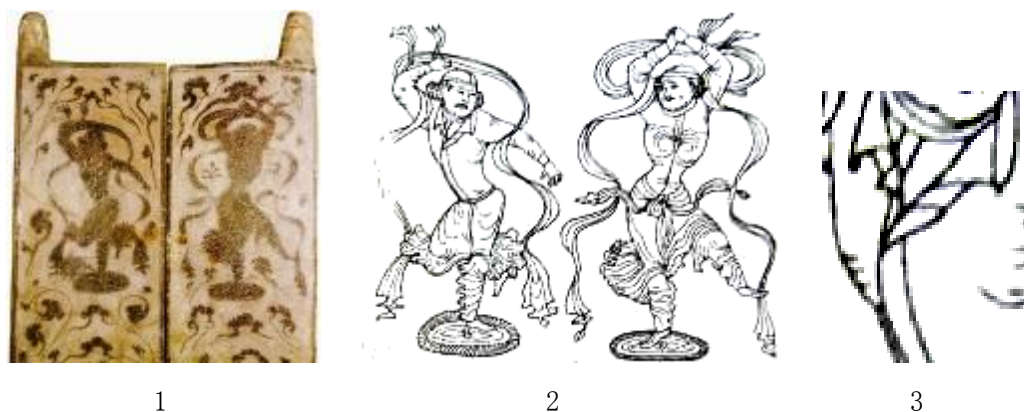


图 5—9 宁夏盐池唐墓门石刻（宁夏博物馆藏）（采自：孙机《中国圣火》）

墓门的左右各一男伎，于舞筵上对舞旋转，伴随丝带的飘扬，舞蹈轻盈、美妙。舞伎皆头戴圆形帽子，脚蹬长筒皮靴，右扇门男伎上身服圆领、窄袖的紧身衣，胸前的卷纹图案似天王俑锈铠上的花纹，腰部系宽巾带，下体服似裙状的宽摆样式，整体形象与敦煌壁画中舞伎的人物形象相似。左边舞伎舞蹈动态稍异于右面男子，但能看得出它们具有同样的韵律，说明是一段舞蹈的前后动态，或是舞蹈本身需要两人跳不同的动作，就像今天诸多舞蹈中男、女伴搭配一样，也有可能是两人一快一慢，慢的人被落下了，仍旧跳着前面的动作。此男伎身穿翻领窄袖袍，整体也是紧身样式，腰部系细带，袍子侧方开衩，底摆处似裙摆形状，与右侧男伎的下摆近似，前文敦煌经变画中舞伎下摆也具有此形制，故可能为袴的宽大所致。文献记载《康国乐》舞伎着袄，便是在此袍服基础填充夹棉絮等保暖物，值得一提的是此舞蹈图左边舞者的领型样式，见图 5—9—3 领子为翻领重叠式，翻领中较为常见的是单、双翻领的样式，此领属于双翻领，但似波浪形的层叠造型较为特殊，考古发现的胡族服饰中较少见。

有关安国地区的考古资料并不多见，北周安伽墓的发掘是此地区具有影响力的发现，它将粟特风俗及服饰文化展现给了世人，墓室的围屏石榻上有出行、宴饮、乐舞及狩猎图等多幅图像（图 5—10），具有浓厚的西域特色风格。据考古人员勘察发现，安伽本人曾任同州萨保（萨保的职责是，管理胡人的一切活动），图中安伽于多幅画面中出现，其装束是一致的，皆服虚帽，粟特人的虚帽一般有尖顶和卷檐虚帽两种样式，安伽所戴的款式则是后者，为浅黄色帽身，帽檐施黑色边饰；上身着圆领、窄袖的紧身長袍，正是“胡衫双袖小”的真实写照，袍身前呈圆领、对襟样式，且袖口、门襟及下摆部位皆用别于袍子本身颜色的面料，这一点与龟兹世俗服饰相近。



图 5—10 北周安伽墓围屏石榻部分图像（摄于 陕西历史博物馆）



5—11 北周安伽墓围屏石榻部分图像（采自：《西安北周北郊安伽墓发掘简报》）

围屏统共的 12 组石刻图中，其中 7 幅是宴饮乐舞图，以图 5—11 为例，图中舞者均为男子，舞姿有双手向上举于头顶，脚作踏地式，身体前倾似刚跳动后落地的姿势（见图 5—11—1 和 5—11—2），也有图 5—11—3 舞者抬踢右脚，双臂于空中舞动的动作，还有两男伎围一近似火把的事物对舞的情景。经过对此四幅乐舞图男伎舞姿的对比发现，前两幅似胡腾舞，后两幅接近拓枝舞的形态，《新唐书·西域传》中明确记载了拓支的语义（古时“支”同“枝”），在粟特语中音译为“赫时”，也是石国的意思，向达先生对此发表相关见地并表示认同。唐代刘言史所作的《王中垂宅夜观舞胡腾诗》中提及胡腾舞为石国舞蹈，而李端的《胡腾儿》一诗认为此舞乃出自凉州，唐代出土的乐舞壁画——西安东郊唐（图 5—12），恰符合此二人所描述的舞者形象，而此围屏图中的情景又为安国风格，因诗中对舞蹈动态的描述与围屏图像中的舞姿基本一致，故须从服饰的角度进一步验证其从属关系。



图 5—12 苏思勗墓乐舞图（采自：《西安东郊唐苏思勗墓清理简报》）

苏思勗墓乐舞图中舞者面相为胡人形象，头服白巾子，身服长袖开髀袍衫，系黑色腰带，着软底黄靴，较为突出的是一长一短“葡萄袖”的服饰特点。对比围屏乐舞图中的胡腾舞者的形象为：头戴虚帽，身着对称翻领短袍，袖口紧窄，侧身开髀，并于袖边、门襟及下摆处饰以旁色镶边。刘言史和李端的诗中皆记载“葡萄袖”，可见其作为胡腾舞中典型的服饰特征，而安伽墓围屏的胡腾舞者袖口并为此种形制，而是为图中人物皆服的紧窄袖型。即便如此，也不能断定安伽墓中的舞蹈非胡腾舞，因上述两首唐诗分别认为胡腾舞出自石国和凉州，所以因地域性的差别而导致胡腾舞的服饰形制有所出入也不无可能，故安伽墓中的胡腾舞可以称之为“安国胡腾舞”。如此一来，再看安伽墓中胡腾舞的石刻图，发现舞者着装配色与文献记载中《安国乐》舞伎服饰居然很接近，除黑色靴子不符合记载的“赤皮靴”之外。如图 5—13 舞者所着紫色短袍，下体搭配的白色袴子，皆同于文献记载，两对称翻领的色彩与袖口、门襟及下摆皆为红色的拼色，作为对文献的补充、完善，腰带的色彩文献中并未记录，但依多数胡服的腰带色彩来看，一般为黑色。通过分析也证实了文献记载的真实性，也说明此胡腾舞伎所服的短袍样式同于袄子款式，亦或是图像中舞者本身所服的就是袄子。



图 5—13 安伽墓
胡腾舞者
（采自：围屏石
刻中截图）

再者是疏勒和高昌的袄服形制考证。疏勒和高昌地区是西域古国之二，且都是典型的宗教聚居地。自东汉末年时起，佛教就从印度传至西域地区，历经千百年的发展，它们像一支长河般蔓延至西域的各城镇、王国，点缀了丝绸之路，其中疏勒和高昌就包括在内。然而西域也是东西方文化、贸易的往来通道，故源自波斯地区的琐罗亚斯德教、摩尼教以及景教等宗教也相继传入此地，疏勒国西邻大宛、月氏及抗拒等地，是丝绸之路在西域地段的南、北交合之地，高昌又是欧洲、中亚及中土三地的交接点，各地的宗教文化传入中原前必经高昌之地，历史

上此地曾发起了最灿烂的宗教文化光芒，故此二国具体了先天性的地域文化优势。



图 5—14 [教主衣冠]高昌摩尼教寺院壁画（残片）

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

其中较晚传入的摩尼教曾在高昌等地风靡一时，而文献记载里的高昌和疏勒二部乐中舞者皆服白袄，白色对于摩尼教来说是一种至高无上、无比尊贵的象征，故其服饰尚白，尤其体现在白冠白衣上，此传统于《摩尼光佛教法仪略》一书中记载为“串以素帔，其居白座”，可见，白色对于摩尼教来说甚为重要，也是宗教的象征。摩尼教于公元三世纪由摩尼创建，之后回鹘汗国曾立之为国教，再后来回鹘人迁徙至高昌后，此地便开始崇拜摩尼教，所以高昌留存下了此教的文化遗址（见图 5—14）。

[教主衣冠]是一幅摩尼教的壁画残片图像，图中年长者似摩尼教主，其头戴一顶由扇形鎏金饰片和卷草纹饰镶饰组成的大口向上的高冠，颜色呈现为白色和赤红色，且自帽冠向下系以赤色带子用来固定整个高冠，此种搭配有尊敬的寓意在其中。教主不似胡人那般深目高鼻的面容，而是更接近汉人的五官形象，传史上北凉后人曾将敦煌五千户迁徙至高昌，因此汉族占高昌总人口的一半以上，不止如此，高昌在很多方面都同于华夏汉族，比如刑法、丧葬及服饰等，故此图像中教主呈汉人祥和的仪容也无大异。白色的眉和发丝衬上零星的胡渣，俨然一副教主的气势。其身服白色圆领袍，领口为立领较高的样式，领边处有三条边饰，自肩部两端延展至前方胸部位置，两边各镶赭色花边，展现了所着服饰的气质非凡。其人身后的光圈，似乎正在昭示教主不同于凡夫俗人，拥有神秘的力量。另教主身后有十人应为摩尼教徒，头顶白色高冠，亦于帽冠下至底部系红丝带，面部不似教主皆为白色毛发，而是皆为黑发及络腮胡，更接近回鹘人的面貌。此教徒队伍中每人皆服宽褶大袖袍服，仍旧为圣洁的白色，双手拱于袖子呈参拜的

姿势，一幅虔诚及庄重的神态。另保存至今的高昌摩尼教图像，还有现藏于德国的[回鹘摩尼教经典纸画]及[高昌摩尼教绢画]等，前者图像（图 5—15—2）中的教徒面部特征与[教主衣冠]中教徒相近，亦服白色圆领袍，身体下半部分配以红色或者蓝色的宽松袍装，其长度将腿部遮住并拖在地上。



1



2

图 5—15 回鹘摩尼教经典残片纸画

（采自：<http://hi.baidu.com/xj4949750/blog/item/c184ea19c1637a65dbb4bd14.html>）

经上述分析，摩尼教尚白的习俗的确与文献所载的高昌和疏勒二乐服白袄的形制有结合点，但毕竟《新唐书》中高昌乐的形制与此截然不同，故有必要继续加以证实。另一摩尼教经典残片中绘有乐舞的画面，最右边一人身穿蓝底花锦圆领袍，侧身开胯之将近腰部，能看见袍内浑裆裤的红色裤边，头戴鎏金扇形高冠，腰间束金带。中间似吹箏篥状乐人的服饰形制与之相近，皆服圆领开胯袍和浑裆裤，仅以红色的大团花袍服区别于右人，而左边团坐于红色方毯上的乐人，握紧双手于胸前似乎正在进行演奏和舞蹈，服饰以黄色为主，服饰整体似窄袖交领的袍服形制，由于图像中人物的肩部以上已经残缺，故不能具体观其服饰结构特征，也不能断定此人是舞者，不过图中人物的袍服与《新唐书》中舞伎“黄袍袖”的形制相近，但却也不能以此就证实此形制就是《高昌乐》的舞伎服饰。冯格邦先生于其《回鹘壁画》一书中描述到高昌回鹘佛寺中壁画的乐舞场面，除乐人演奏之外，还有类似于在天堂表演的舞者，舞蹈不似其他胡舞的旋转、腾跳的快节奏画面，而是身披飘带的一种象征性舞蹈，但其舞者图像不详。

再参考高昌地区世俗服饰的图例，图 5—16 中男供养人形象各异，但其共同的服饰特征是：皆服长至膝部的袍子，且外袍都是右衽交领式，下体配以袴和靴。

在此基础上服饰形制可分为两种，一种是外袍为长款半袖衫的样式，内搭长袖襦衫，长袖的色彩与外袍一致，外袍的领边、袖口、门襟及下摆等处皆饰双层黄色宽边，此款式的外袍有三件，分别为第一、三、五人，施用的色彩分别是浅绿、大红与浅蓝三色，颜色十分鲜艳且与靴子在配色上有一定的讲究和规律；另一种是较为特别的搭配样式，所服的长款袍子内搭于外层半袖短袍，内搭袍的款式与第一种外袍相同，仅在袖子长度上有所区别，此内搭袍为长袖款，外层袍子亦是交领右衽、短袖的形制，



图 5—16 回鹘男供养人壁画复制品

（采自：库木吐拉石窟回鹘供养人壁画）

但袍子长度远比内搭袍短，甚至底摆仅于臀部左右的高度，除门襟外左右隔开一个至腰部的叉子，且于胸部位置开始向下垂飘几条带子，因双手合十于此部位，故不能清楚的描述其为何物，但据观察，可能是外袍的交领门襟相合之处所系的飘带，也可能是因此外袍为短款的样式，于胸部下来一点处系以带饰，故图中垂下来的也可能是腰带。两层袍子是不同颜色的搭配，第二人为内白外红色，而第四人为内浅蓝外白色相互搭配，使袍服更具层次感和美感。根据此开衩短款外袍的形制设定，可推测其很有可能就是文献记载的《高昌乐》舞伎“袄子”的款式，其长至臀部以下、膝盖以上的样式符合一般袄子的特征，并且搭于普通长袍以外的目的也无非是为了保暖，故为袄子的可能行比较大。图中第四供养人穿的就是白色袄子搭配白帽和白靴的组合样式，若舞伎服此形制，不仅继承了高昌地区世俗服饰的基础特征，又将其进行了色彩的重新组合，以白色和红色为主题色系，体现在白袄与赤皮带及赤皮靴的组合形制。文献中虽未提及舞伎所服的身服是否为两层袍，但高昌世俗服饰的确为此种搭配样式，说明大唐有可能继续引用此形制，但据前文在介绍龟兹乐等舞伎袄服的时候，大唐在引进西域胡乐舞的同时，会对其服饰进行汉化，故最终呈现的服饰形制相对于原胡乐服饰稍有变化，那么袄子内层的长袍可能就不传了，而是直接将袴显露在外，搭于半袖内的长袖部分则以普通的襦衫代替。

故《高昌乐》舞伎的大体形制应该就如推断所述，文献记载的虽为简略，确也能够与真实的图像资料相契合，而疏勒乐的大体形制与高昌乐非常接近，故不再对此展开大篇幅的分析。有关疏勒国乐舞的相关史料亦甚是少见，而高昌和疏勒地区无论是在宗教信仰还是自身所处的环境因素上，皆存在很大的相似性，因

此,认为此二国舞伎服饰会存在共性的形制特征,也是能够符合各方面相互的逻辑关系。

2) 袴奴(帑)

“袴奴”这一形制体现在五胡乐中的舞伎服饰上,其相关记载见表5—1,《通典·乐六》中所载舞伎皆服“袴奴”,而《旧唐书·音乐志》中记载的为“袴帑”。

《通典·兵一》和《太白阴经·军装篇》等也有提及“袴帑”,但一般是作为军服与抹额”等搭配出现,唐代之后的文献记载对“袴奴”的界定基本与此相同,都是零星的记录下来,但所指范围一般为乐舞和军装,故对其具体形制特征尚未有唐代服饰相关论著单独提及,但是于我国敦煌及吐鲁番等地区发现的“袴奴”相关历史文书较为常见,为其形制的考证提供了必要的前提条件。如下:

吐鲁番文书72TAM178号《唐袁大寿等资装簿》:“袁大寿縹布袄子一,小袄子一,黄衫、袴奴、末额各一,氍装一;……”。京都龙谷大学大宫图书馆藏大谷文书8067号《唐天宝十四载(755)八月后逃兵存物估价文书》:“袄子叁,長袖→袴奴肆→”。敦煌文书斯964号《唐天宝九载十载兵士衣服支給簿》载:“张丰儿:天九春:蜀衫壹,纁,印。汗衫壹,纁,印。裈壹,絁,印。袴奴壹,无印,纁。”伯3274号背《唐天宝年代豆卢军防人衣服点检历》:“都万贞:袄子贰,……复袴贰,并练。蜀衫三,汗衫三,布,故。单袴三,布。袴奴三,布,故。裈三,小。”^[11]

上述史料记载证实了“袴帑”在唐代西域等地较为广泛的应用,可是之后出于什么原因本来受欢迎的服装却消失了,它究竟是一种什么形制的衣服?眼下对“袴帑”形制进行考证研究的观点有三种,分别为:第一种,袴帑是腰部和双腿脚腕处皆系带的狩猎裤装的看法。此观点是黄正建先生在20年前根据日本《古事类苑》中的图片所提出的,但当时也比较直接地表示对其具体形制尚不能确定。之后推测袴帑的形制大概是一种裤脚宽大,腰部与裤脚都用带子系之并有可能是开裆样式,这一形制后传入日本改称“指贯”,为狩猎时的专用服装,并通过论证认为此形制可能为外来服饰,就连其“ku nu”的服饰发音都疑为中亚地区音译而成。第二种观点,认为“袴帑”就是袴袜,紧束在脚部以上、膝盖以下的部位,相当于“行膝”。以高昌寺庙残留壁画《王者出行图》为例(图5—17),其画面中的武士及王皆束物于小腿部位,由杜朝晖先生提出的这一观点,基本上从语源方面否定了黄先生的结论。最后一种观点是王启涛先生提出的,他认为“袴奴”与“袴帑”为同一种形制,是军中所服的一种加缚大口袴样式,并通过大量文献与考古发现的实物资料加以论证此观点的可行性。此三方观点皆具备自身的理论及实物资料,但最终彼此论点相悖,不能很好的融合于一体。



图 5—17 高昌回鹘佛寺配殿《王者出行图》

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

而自高昌和敦煌等地出土的文书皆是唐时的著作，故参考其所载内容中“袴奴”的时代背景似更为实际。首先，“袴奴”于 964V 号文书中的所见 16 次之多，而所涉及的人身份都是健儿兵士，且以守卫边防为主。这十六件袴奴是士兵的常服，当中十五件是面料都比较清楚的，其 10 件为𦃟布（细麻布），4 件为纁布（苧麻布），1 件为白布（𦃟、纁中的一种）。据此推断“袴奴”皆为麻类织物，穿用起来应比较耐用。其次，统观所有出现“袴奴”的服用情况，能够看出其具有两个明显的特点：一是其经常和“褌”、“袴”等一同出现，可见“袴奴”和“袴”二者具有密切的联系，但也绝不是褌裤。而如果按照王先生所得出的“袴奴”即为“大口袴”的说法，莫不是要在袴上面再穿袴？且历史图像及实物中也



1 唐墓胡旋舞伎

2 武士供养人

3 士兵装

图 5—18 服袴奴的舞伎和武士形象

（分别采自：孙机《中国圣火》与李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

没有此种穿戴方法。同样，认为袴奴是腰上和两腿腕系带的狩猎服的看法也似乎难以成立，不然也有袴外穿袴之嫌。二是“袴奴”总体现在西域乐舞伎及兵士的服饰中，而西域各族服饰多为紧衣窄袖，兵士着装更要求简约方便，故可推测“袴奴”或为一种方便活动的紧窄服装。再者，根据敦煌及吐鲁番出土的文书可知其为唐代天宝年间，并于考证过程中得知“袴奴”是唐代典型的军人服饰。

在考证的过程中，借鉴前三位学者将史料与图像、实物资料相结合的论证方法，是值得借鉴与学习的。不过，黄（简称）于文中主要采纳日书《古事类苑》中的图像进行分析，可能从地域性的因素去考虑与现实差异较大。王先生在其文

中将《唐袁大寿等资装簿》与大唐武士所服“大口缚袴”进行比照，确立袴奴即为大口袴的束缚形态的观点，两者款式大概略同，但经仔细对比后发现尚存在诸多问题。比如，一是后者虽为唐代着甲武士的常见服饰，但其形制是继北朝戎服发展而形成的“袴褶服”之下袴样式，此形制在唐时曾兴极一时，不过盛唐后武服以小口袴居多，唐末大口袴在唐代被诏令禁止，遂少见之。二是王先生在例证时所用的“大口袴”图像资料，基本上以北朝、隋及初唐时期为代表，而没有设计盛唐及以后的资料，而“袴奴”的相关举证信息却基本集中在盛唐。所以，按此观点推测的话，两者的时代背景却无法相对应。

另通过仔细的比对，能够发现“袴帑”通常与“抹额”组合搭配，整体为武士的礼服形制，也称作“奴抹”，此搭配形制于资装簿中出现的频率尤甚。抹额是一种军人用来扎于额头上的巾子，常见的以红色居多，两者搭配使用也称“具奴抹”，这是西北部地区士兵的常见着装，后随着西北军的向东迁移，此形制逐渐传至中原内地，发展至唐代中后期也演变成地方官员拜见宰相等高级官员的礼仪性服饰，这一现象在很多唐代的相关文献中都有体现，如《新唐书·百官志四》中有“节度使掌总军旅，颀诛杀。初授，具奴抹兵仗”^[12]，又见《新唐书·封常清传》也提及高仙芝自战场归来时“去奴抹带刀”这么一个事情，此处应为记载的错误，因“具奴抹”通常和“带刀”相搭配。同时参考《旧唐书·令狐楚传》中记载的新上任节度使，须佩戴具奴抹与器仗去拜见兵部尚书。上述证实“具帑

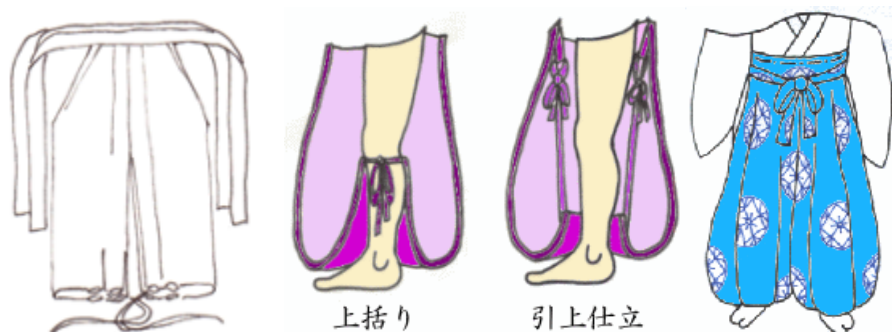


图 5—19 日本指贯

（采自：江馬務《日本服飾史要》『江馬務著作集 2 服飾の歴史』昭 51）

抹”是一种戎服盛装，这也能说明“袴奴”是一种较为特别的裤子，是在普通戎服的基础上所外加的形制。

按照常理，章怀太子墓中壁画《甬道东壁仪卫图》及《张议潮出行图》中武士皆服盛装，应符合“具帑抹”的形制，但由于壁画的残缺、不清晰等因素，不能清楚的辨析武士是否服以“袴奴”。而高昌地区佛寺中的壁画《王者出行图》（图 5—17），能清晰的看到武士和王所着裤裆裤的小腿部位外层，皆饰有一段较华丽的束缚物，想必这就是“袴奴”的形制了。此时，再回头来看出土的考古

图像及实物资料,就能发现当中其实不乏“袴奴”的形影,就如敦煌 130 窟的唐代骑士壁画,还有唐代独孤君妻元氏墓中出土的甲士俑等。由此看来,“袴奴”是唐代武士所着的常服,一般和袴及靴搭配穿着。三位学者的观点中,杜提出“袴奴”为一种缚在膝下足腕上方、便于跳腾的服饰,形制上与“行滕”相近的看法较为切合实际,但其在论证观点时证据不足,且论述不够详尽。“行滕”和“袴奴”服用功能相近,但二者在形制上差别较大。首先,“袴奴”不似行滕在穿戴时需要缠绕并绑在腿部,它本身是直接穿上后系紧就可以了,这一点可以参考日本的“指贯”形制(图 5—19);其次是两者在长度上有所差异,“袴奴”是自脚踝处长至膝盖下部位,而“行滕”是自脚部就开始缠裹至膝盖部位。

既然“袴奴”的形制不同于“行滕”,那么其究竟为何种形制?单从字面上来看,“袴”原为束缚在小腿部位的套裤,两边各有一条,但与现今的裤子不同。

《说文·糸部》记载“袴,胫衣也”,段玉裁对其注释为“今所谓套袴也。左右各一,分衣两胫。”

^[13]“袴奴”的“奴”在诸多典籍、史料中写作“帑”。

《说文·巾部》中释“帑”为“金币所藏也”,在古代,一般将人的身体称之为皮囊,所穿衣物为衣囊,故“囊”指的是能够容得下他物的东西。这么看来,“袴帑”的样式为两端系缚的囊状体,分别着于左右两小腿处。总的来看,“袴奴”就是“袴帑”,“帑”的形成根源自“军中服饰”,可却不似“大口袴的加缚”以及“裤腿较宽大的狩猎服”,是一种直接套服并紧束的样式,位置在膝盖以下至脚面上,制作时选用的质料主要以麻质为主,做工细致,且此服装常为武士礼仪着装。

“袴奴”对于武士等来说通常是必备的衣物,



图 5—20 《龟兹国使者》

(采自:萧绎《职贡图》)

但是为何自唐代之后就不出现此形制的记载了?笔者推测可能有如下几点因素:第一,“袴奴”是西域地区的特有形制,因诸多文献记载,此形制除了西域乐舞伎人所服用,就是吐鲁番武士所着,因此这有可能是地域性的名称,中原地区并未普及。第二,与唐宋之后朝廷尚文抑武相关。比如唐文宗时下诏停止节度使具帑抹参拜尚书兵部的礼节,而是改着公服。特别是宋代之后政府不再设立藩镇,也不是特别崇尚武功,以致“袴奴”逐渐消忘。再者,唐宋以来,中原地区具有与之相近的“袴袜”形制逐渐代替了“袴奴”。西域地区武士善服的“袴奴”在服用功能上相当于行滕,而在外形上又与“袴袜”相似,故随着胡风在中晚唐的渐行落幕,“袴袜”逐渐将之替代。袴袜是一种男女都可以服用的胫衣,穿着于

膝盖下部足背上，亦称之为“膝裤”。其形制似袜裾，多以布帛等织物制成，有的还会在其布面上装饰彩色绣花纹样。此形制一经流行，“袴奴”之名则逐渐亡废，这大概也是现在多数人不识“袴奴（帑）”的最为主要原因。

总的来说，“袴奴（帑）”的形制体现在西戎五部胡乐舞伎服饰中，图 5—19、20 就作为例证文献记载的图像史料，说明“袴奴（帑）”在西域地区及中唐前较为盛行，但也仅以乐舞伎和武士的人群服用为主。

(2)乐伎之典型性服饰——丝布头巾搭配袍服考证

据上文对五胡乐舞伎服饰的分析，能够发现其服饰整体以袄服搭配袴奴为主要特征，同时每一部乐的舞服上又存在各民族的专有元素。同样，这一程式性的特征也体现在其乐工服饰上，文献记载五部胡乐的乐工皆头服皂丝布头巾搭配袍服，袍服对于西域各少数民族来说，无疑是最常见的服饰，从地域性的角度来看，袍服作为乐工的主要形象特征也是值得肯定的。

①丝布头巾

“头巾”，顾名思义就是用来包裹在头部的一种巾子，主要为束发所用。用巾子束发的这一习惯估计自远古时期便有之，秦汉时期的一种用来包头的布巾被称之为“幘”，这一形制主要为身份较为卑贱的人所戴。当时不同的地区对其称谓不同，有“帕头”、“幪头”、“络头”等，但基本的包裹方法是一样的，皆是将一块布巾自脑后往前包裹住发髻，并在额前捆绑、打结，让剩余的布巾两只角于额前呈自然下垂的形态，塑造装饰的效果。至北周朝时，头巾以整幅出现并将配戴方法加以规范，武帝用皂色纱质料制成的折角头巾作为其常服。后来在隋孝和墓及湘阴隋墓等发现的陶俑（如图 5—21），其发式为幅巾整体向后裹至后脑打结成下垂的带状形，后又绕至前额处系结作为装饰，这一形制其实就是在唐代广泛流行的幘头前期形态。

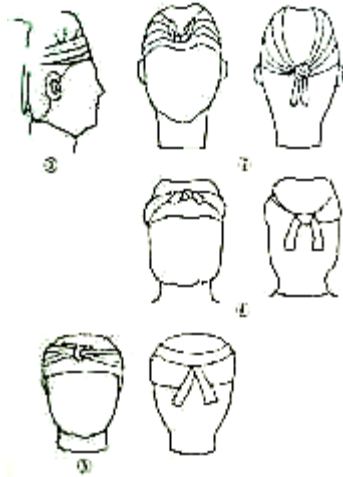


图 5—21 隋代幘头巾

（采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》）

至唐代，幘头的高度开始有了变化，或许是由于此时期高髻较为流行，所以幘头作为其帽饰必然也会随之增高，为了使其造型更为美观，世人在幘头内部加撑一种质料薄而硬挺的帽子坯样，这种坯架被称之为“巾子”，且能其形状会决定幘头的整体造型。幘头在唐初流行的是一种“平头小样巾”的样式，各历史文献对此有所记载，出土的文物及图像史料中亦能证实，如图 5—22—1 贞观十六

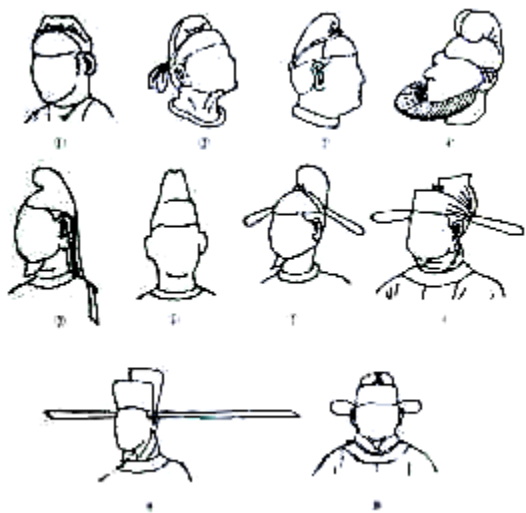


图 5—22 唐代幞头巾子

(采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》)

巾子的造型逐渐向细直的趋势演变，见图 5—22—6 唐建中三年曹景林墓出土的衬尖巾子幞头的具体样式。

年的独孤开远墓所出土头戴低矮样式幞头的陶俑，应当就为此平头样巾的内衬形制。后发展至武则天时期，其赐大臣高头巾子的一事，说明此时的幞头已然开始加增高度。开元年间，高而前倾的“英王跽”巾子样式得以盛行，戴令言墓陶俑所戴幞头的形制特征与之近似（见图 5—22—3），另天宝年间又有罗头巾及官样巾子等样式，具体为头顶高起部位呈两个圆领球状，向前倾斜的坡度也稍有变大，于豆卢建墓人俑的幞头巾上得以体现（见图 5—22—4）。唐末内衬



图 5—23 西安陕棉十厂墓东壁乐舞图（采自：《考古与文物》2002 年第 1 期）

由此可以看出，幞头其实是由民间流行的包头布巾经过近千年的演变，而逐渐形成具有唐代固定支架和展角的近乎完美式样。幞头的发展历史以及形制特点，与文献记载中乐工所服的“丝布头巾”或为一种形制，其原因有两点：一是因幞头起源于包头布巾，而文献所载的“丝布头巾”或许是唐代人对幞头的另一种称谓。二是出土的诸多唐代墓室壁画中的胡乐舞图像中乐工多服黑色幞头。如图 5—13 是一舞伎正在表演胡腾舞、两边 11 乐工正在演奏的场景，众乐工街头戴黑色前倾样式的“英王跽”，图 5—23 舞者的舞姿与图 5—13 相近，且从乐人演奏乐器上来看都能够证实此乐舞图为胡乐，而正伴随舞者进行演奏的乐工，亦皆戴黑色幞头。另外像李宪墓、富平朱家道村墓这些唐墓中还出土了近似的场面较大的乐舞图，研究学者推断其表达的乐舞内容可能为西凉乐，依据的是乐工演

奏乐器中既有中原成分又有西域成分。故文献记载中的五胡乐乐工所戴的“皂丝布头巾”，应该就是黑色的幞头巾，“皂”可释为黑色之意，而“丝布”指的丝质的布巾。幞头在材质上也有所变化，唐之前基本上用缁绢之类的材料制作幞头，而唐代将其改制，用罗、纱一类较为轻薄的材质去制作，且由于其在唐代的盛行，还设有专门的幞头罗、纱等以供制作所用。

②与丝布头巾搭配的袍服特点

对记载西戎五胡乐的各文献资料进行对比、统计后发现一个共同点，就是每一乐部中舞伎的身服——袄子服色与乐工所服的袍服同色，如龟兹乐和康国乐中舞伎服绯袄，其乐工则服绯色袍；且乐工的袍服颜色有可能与其袴服色一致，因龟兹乐乐工服的绯色袴与之袍色相同，而安国乐和疏勒乐中又记载袴服的色彩同于舞伎袄色。故不难发现，五部胡乐中乐工自身外袍与下袴之间以及乐工与舞伎的服色存在一定的相关性，具体总结为：一横向观之，五乐部舞伎和乐工的身服——袄和袍服色一致；二纵向观之，五胡乐的乐工袍服色彩与其袴服相同。

唐代中原地区的袍服是一种新形制，它是一方面吸收自南北朝以来流行于华夏地带的胡服款式，另一方面又汲取西北鲜卑及中亚民族等成分的服饰元素，并将二者与华夏传统服饰的形制特点相结合而形成。而缺胯袍和大口袴就是典型的新型形制，比如缺胯袍，是一种直裾、左右两侧开衩的长袍样式，其一般与幞头巾子、革带以及长靽靴等搭配服用，此形制搭配在唐代较为常见。而乐工所服的“绯丝布袍”等胡乐袍服形制，单凭文献的简略记载，并不能将其具体形制特征展现出来，故需要参考同时期出土的图像及实物等史料加以证实其文献的可靠性。

首先，以唐代中原地区出土的墓室相关材料作为论述的依据。图 5—13 苏思勰墓乐舞图中奏乐的 11 位男伎，皆头戴黑色幞头巾，身服窄袖型圆领样式的缺胯衫，腰部系以黑色的革带，同样为胡腾舞内容的陕棉十厂墓东壁乐舞图乐工的整体服制与苏思



图 5—24 李宪墓墓室东壁南部乐队

勰墓相同，另以西凉乐风格为主的李宪墓乐舞图中（图 5—24），乐工头戴黑色圆头幞头，身服圆领宽袖袍，脚踏黑靴，腰带由于被乐器遮挡住，故不能确定，但初步推测为黑革带。经分析，初步推测五部胡乐乐工服饰与唐代袍服制服饰为一类服饰。其次，出于五胡乐风格内容的独特限定，且舞伎服饰基本上符合各国世俗服饰的形制特征，《新唐书》

也曾记载“乐工服饰皆从其国”，因此按常理来讲，乐工服饰的形制特点应与其本国服饰相似。另外，文献中描述乐工服饰像“锦袖”“锦襟褭”等之类的词汇，与舞伎服饰中某一具体特征一致。以龟兹乐为例，龟兹舍利盒乐舞图（图5—25）为典型的龟兹乐舞图像资料，图中乐工的衣装为龟兹人的世俗服饰形象，这是隋唐时期龟兹地区乐工的服饰特征。但对比文献中对龟兹乐工的服饰记载发现二者也并不完全一致，胡服的袍服一般为锦袍形制，袖口、领边有所装饰，而记载中乐工为丝布袍服，这似乎更接近于中原地区的袍服用料，且搭配黑色幞头巾，显然一副唐代常服的装束，而“锦袖”、“锦领”等局部特征又与胡服相似。所以，龟兹乐乐工的整体搭配为胡汉服饰相融合的形制，体现在汉人的幞头与袍服外廓形及胡人的具体细节特征上，进而形成一种新的样式。



图5—25 库车出土的舍利盒乐舞图（采自：孙机《中国圣火》）

因此，经分析考证得知，以龟兹乐为例的乐工服饰具备胡汉服饰相结合而形成的新形制，其他四乐部基本与龟兹乐具备相同的规律，文献皆对衿领等部位进行了较为详尽的描述，故四乐部乐工的服饰形制特征也是在以唐代缺胯袍的基本款式上，于领口、袖口以及下摆等部位按文献所载的，进行与舞伎服饰（或其本国世俗服饰）相似的装饰。

冯格邦先生于其《回鹘壁画》一书中描述到高昌回鹘佛寺中壁画的乐舞场面，除乐人演奏之外，还有类似于在天堂表演的舞者，舞蹈不似其他胡舞的旋转、腾跳的快节奏画面，而是身披飘带的一种象征性舞蹈，如图5—17中，舞者身着橙黄色圆领短袍，门襟自领底向前延伸至下摆部位，袍底呈现的莲花瓣式下摆较为特别，腰间束以金色带子

5.1.3 西戎五胡乐服饰形制的相关性分析

西戎五乐部在四夷乐中占有重要的地位，大唐盛行的胡俗风气主要指的是来自西域一带的各种民族民俗文化，其中较为显著的就是胡乐舞、胡服等，而此处的五胡乐服饰将胡乐与胡服结合到一起分析。据上文的分析考证后，总结了五乐部的服饰特征，发现它们于形制上存在一定的相关性。

首先，从各外部因素来看，在地域上，五胡乐部皆地处西域一带，其民俗文化等是相互关联的，包括其服饰特征，而五胡乐服饰的一大特点就是服饰形

制源于其本国世俗服饰，故乐舞服饰必然存在共性特征；在宗教信仰上，此五国基本上以佛教为主教，后随历史的发展逐渐兴起袄教摩尼教。在乐舞属性上，五乐部虽表达的乐舞内容不同，但其本身的乐舞风格是相通的。以龟兹乐为首的各乐部所用器乐中，最多的为鼓类乐器，证实了风格上的统一性，皆为欢快、粗狂的动态表达。且无论是来自龟兹的胡舞、胡服，还是源自高昌的人物着装造型，都整体是胡人面孔，外加袄袍搭配袴奴的基本形制，脚蹬胡靴等这一类形象。

其次，从乐舞伎所着服饰形制本身来看，五胡乐舞伎服饰较为完善的继承了其各自本民族的服饰特征，在此基础上，五类舞伎服饰的共同特征是袄服与袴帑搭配穿着，仅在袄服色彩和配饰上有所区别，袴帑的形制和颜色诠释了其联系性；乐工服饰则皆体现出了西域世俗服饰与中原服饰形制相融合的特色，较为典型的就是“皂丝布头巾”与具备胡族特征的袍服相搭配穿着。另外，乐舞伎在服色上也有一定的默契，两者的身衣分别是袄及袍，同一乐部中的舞伎和乐工身服颜色是一致的。这应该是负责乐舞伎服饰制作的部门，考虑到同一乐部中两者的联系，此乐舞同台的表演艺术，放置今日也必然考虑到其服色的统一性，这说明早在中古时期的乐舞表演服饰就达到了一定的艺术高度。

5.2 东夷《高丽乐》服饰

高丽乐自初唐便甚是流行，自从大将李勣破高丽后尤为盛行，传则天女皇执政时，有宴会中御史杨再思披紫袍跳高丽舞一事，由此可见高丽乐舞在唐代的流行程度。各类文献对服饰的记载较为简略，描绘不出高丽乐乐舞伎的具体形象，但发掘的高句丽古墓中的乐舞图像，给我们生动而真实的展示了当时舞蹈活



动的情况。

图 5—26 “长川一号”墓前室北壁壁画

（采自：http://js.news.cn/zhuanti/2004-07/04/content_2429667.htm）

近年来，出土的乐舞图像及实物资料中，与唐代高丽乐舞蹈相关的极为少见，但唐代之前的史料，以吉林省集安县通沟和长川一号高句丽墓中的乐舞图

壁画较为显著，因时间的关系，此乐舞壁画虽不能准确的反映唐代《高丽乐》服饰的具体形制特征，但仍能起到一定的引导性作用，唐代此乐的服饰特征必然历经此阶段后发展变化而至，故将结合文献及其他历史图像资料，对高丽乐舞伎和乐工的服饰形制特点进行简概的分析。

5.2.1 舞伎服饰

a. 发饰

《旧唐书·音乐志》和《通典·乐六》对《高丽乐》舞伎发式及头饰的记载，皆为“舞者四人，椎髻於後，以絳抹額，飾以金璫”^[10]，此记载情况与4世纪末集安长川一号高句丽墓乐舞图（图5—26）中舞者的发式相近似。图中出现的女子发式主要有三种样式，前两类分别为高髻、披发型，第三种是颈部之后的位置梳髻，并往上反向挽系，故此类样式的发髻皆为垂髻（见5—28—13等）。此时期根据发髻尾部的挽系效果不同，又可分为椎髻、堕马髻



图5—27 “长川一号”墓乐舞图

（采自：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》）

以及倭堕髻等。此墓乐舞图中女舞者发式为高髻和垂髻两种，其中图5—30左起第三舞人为高髻发式，图5—27所示中间的女子发式为垂髻样式，一般垂髻只是单纯的于颈后向下挽髻，而此女子的发式在下垂的同时又向上翘起，善梳此发髻有舞者、歌手以及侍女等身份不同的人。另外还有一点是将其两边鬓发弯成圆弧状并向弓翘，能够起到修饰脸颊的作用，图5—28中11、18及22皆为此形制。



图 5—28 “长川一号”墓中女子发式

（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

看来，上述高句丽长川一号墓中舞者梳盘的垂髻样式与文献记载下的“椎髻于后”的特征为一种样式，但不见“抹额”及“金钗”被用于舞者头饰中，或因为作者所采集到的图像资料不够清晰，故不能将其头饰完全辨别出来，但毕竟此墓代表南北朝时期舞者的发饰情况，发展至唐代这段时间里舞者服饰必定有所改变，所以此处不见“抹额”、“金钗”的图像资料也是能够理解的。不过，据考察现今朝鲜族舞蹈者发饰，发现舞者常以似头巾般的长条带子扎束在额头方，带子上通常装饰华美的金银饰品，形成独特的发饰造型（见图 5—29）。故此用来包裹头部的巾子疑为与中古时期高句丽“抹额”的样式近似，文献记载的“金钗”即为用来装饰抹额的一种饰品。

图 5—29 今朝鲜族舞者头饰（采自：<http://www.zgmldd.com/read.php?tid=107889>）

b. 服装样式

《高丽乐》的舞蹈队伍是由四人组成，双双并排站立而舞，“翩翩舞广袖，似鸟海东来”，是李白乐府诗《高句丽》中形容舞伎形象的美句。同时也映射出舞伎所着衣裳的广袖形制，论其服饰形制，集安县通沟高句丽墓室的乐舞壁

画，较为清晰的诠释了高句丽舞蹈动态及舞者形象。统观其舞者服饰形态，基本以襦为主。在中原，襦通常情况下是不长于膝盖的一类短衣，分薄、厚两种，其中掺加入棉絮等保暖物质的襦，为“复襦”。门襟通常为襟式，有左、右衽之分。另外根据襦的长短不等，分为腰襦和长襦，其中长襦又包括两种，一是长度到髌骨位置的上衣形制；另一种是长至脚踝的长袍款式。而此墓室壁画中舞者所服“襦”的形制以其两种为主，分别是上述长至胯部的短襦以及长至脚踝的长襦样式。且短襦通常和浑裆裤搭配穿着，长襦则是较多的和裙子搭配。其中女子通常穿着与裙搭配的襦。



图 5—30 高丽舞者形象（采自：黄能馥《中华历代服饰艺术》）

以图 5—30 中并排的 5 名舞伎服饰为例，左起第 1、4、5 位舞者皆身服短襦，下体着浑裆裤；第 2、3 位舞者则服长襦样式。5 人的共同特征是：领型皆为直领样式，是两边领子交衽后形成的英文 V 字形状，有时也可以划入交领、直衿的范畴。结合壁画中其他人物形象，发现只要是襦作为外衣存在，其领型基本都是直领样式，形态呈长条状，常使用和襦身色彩不一致的面料缝制而成，做好了就是长条形状，其底部与衣襟相连，穿着时前门两襟相交叠压。另外，直领边缘用不同色布帛加襻是襦领的另一大特色。既然图中第 2、3 舞女服直领、长襦样式，那么与其外襦搭配的下体服饰一定是裙服了，自图中亦能看到舞者的裙子内层还绘有较为肥大的两条裤腿。《隋书·高丽传》等记载裙子也有襻装饰之，但由于多数图像中裙子的腰部及以上部位被长、短襦所挡住，所以不能清晰的推断其裙腰的高低等问题。但长川一号墓中所反映的裙装，一般都长至膝盖以下部位，露出来的裙子下摆通常幅度较宽且有较多褶皱，白色裙服较为普遍。

再看文献记载下的《高丽乐》舞伎服饰为二人服黄裙襦，另外两人服赤黄裙、襦袴，此服饰搭配形制与图 5—30 中第 2、3 人的服饰极为接近，故可以推测，以“长川一号”为代表的绘有乐舞图前朝墓室，是发展、形成唐代《高丽乐》舞伎服饰的重要前提和依托。故《高丽乐》舞伎服饰的形制特点是：四舞者皆于服饰的最里层着宽腿裤，前两舞者为赤黄色；裤子之外层为长至脚踝稍往上一点的裙子有褶裥边，实际此一层应可能是半腰或高腰裙，但由于最外面一层的襦实在

是太长，将内搭裙腰部等全部遮在内层了；最外层的襦的长度至大约于小腿以下内搭裙以上部位，襦袖极长，此特征与《清商乐》之长巾舞的形象颇有几分相似；最后是关于足服的问题，高句丽人自古便喜白鞋，而长川一号墓中的舞者也皆服白鞋样式，但唐代文献却记载为“乌皮靴”。后统观唐代四夷乐的足服形制发现，多数皆着靴，西戎乐舞中的服饰局部特征尚有被汉族服饰替代的痕迹，此《高丽乐》仅于乐舞伎足服上有所变动，也是能够理解的，也有可能是出于乐舞伎表演动态的需要，故改服为靴。

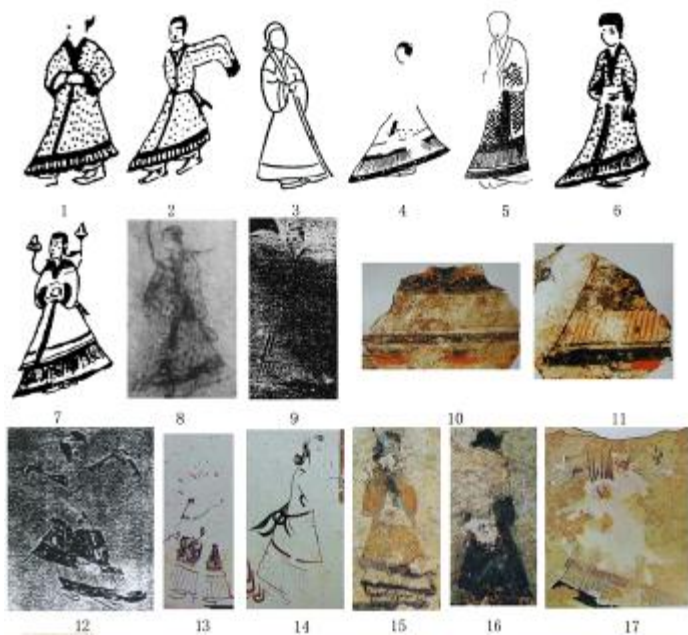


图 5—31 裙服样式

（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

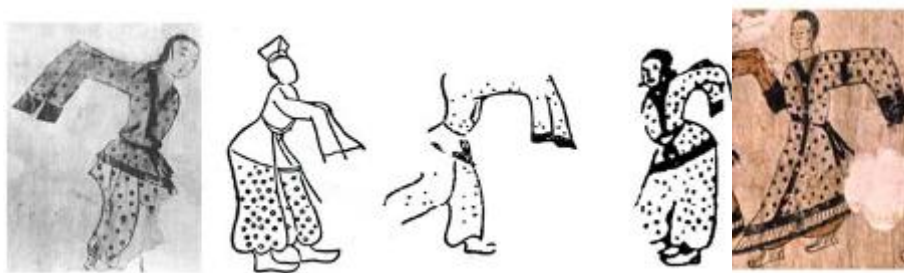


图 5—32 舞者襦袖样式（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

5.2.2 乐工服饰

a. 冠帽饰物

《通典》等文献对《高丽乐》乐工的冠帽及饰物记载为“紫罗帽，饰以鸟羽”。关于其帽形以及饰物的形制特征，史籍记载较为多见，比如《周书·高丽传》中记载此冠当时称之为“骨苏”，用紫罗制作并装饰金银饰品，人于冠上插鸟羽代

表其身份高贵。后《魏书·高句丽传》，在强调鸟羽关乎身份尊卑的同时，也描述了当时帽冠的形态为似弁的折风帽样式。再后来《隋书》提及帽冠的材质为皮质，最后至唐代的记载中，将王和大臣所服帽冠的颜色进行区分，规定王者服白罗冠，而大臣中官职高位者服青罗冠，身份再低等者服红罗冠，并于冠两侧插饰鸟羽两根，灵也有装饰红纓之冠，加之以金银等制成的鹿耳等，这些冠帽饰物代表其身份地位的尊贵。可参考图 5—33 长安一号墓中乐舞及骑射者所戴饰鸟羽罗帽的形制。



图 5—33 饰鸟羽罗帽（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

由此可见，《高丽乐》乐工所服的饰有鸟羽的“紫罗帽”是一种较为高贵的冠帽，虽未见于《新、旧唐书》对其记载，但《周书》等史料记载高丽人确实曾服用过紫罗帽，可能发展至唐代，其演变成了乐舞表演时乐工等人群的服饰。况且也不能因为《唐书》记载了王公大臣所服的区分等级制度的冠帽，就排除了“紫罗帽”在唐代的应用。罗，指的是质地细密，柔软轻薄，经丝相织后呈现一种椒孔形状的纹理，这样的织物较为紧实牢靠，而且有孔眼使之透气性较好。故紫罗帽是一种透气性较好，美观大气的冠帽，并饰以鸟羽锦上添花。

b. 服装样式

文献对乐工服饰的记载主要体现在衣袖、袴及腰带的简略概况，因文献未提及乐工的上衣服制，故先从其袴服开始分析。袴，既可以写成“袴”，也可作“袴”。中原地区最早服的裤子是一种类似于后世套裤，上及膝下至踝的样式。而高句丽人的袴服形制，有记载其为“俗服穷袴”一说，也有“下白长裤”的记载，同样还有多数文献记载其服“大口袴”的说法。所谓穷袴，其实指的就是裨裆裤，有裆的裤子。而大口袴的典型特征是裤脚及裤管较为肥筩。白长裤，顾名思义，就是白色的长裤形制。总结各文献对高句丽袴服的记载情况，可归纳其特点为：色白，裆裤，裤型肥长。同时参考发掘的高句丽壁画等图像资料，发现其裤子形制有长裤、短裤之分，长裤即为较常见的及脚踝的裤型；而短裤是一种长度仅至膝盖的裤子。长裤根据裤筒的宽松度不同，又可归纳为肥筩裤及窄腿裤两种。肥筩裤因太过肥大，故多于裤口处束带，呈现近似灯笼的外形。《旧唐书》等文献对乐工袴服的记载为“大口袴”，应与高丽肥筩裤相对应，壁画中的肥筩裤，面料色彩及纹饰较为多样，不仅有像白、黄、红等相对单一的纯色裤子，而且还有用点纹、菱格纹以及十字纹等多样性的几何纹饰造型的花色裤子，而于花纹底部衬

以白、黄、橘等色彩，壁画中服此由多种纹饰构成的裤型的乐舞伎较多见。



图 5—34 壁画中的肥筩裤

（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

文献中虽然没有明确指出乐工服饰的外衣形制，但经上文对其袴服的分析，不难发现高句丽壁画中的人物形象，与袴服相搭配的外衣皆为襦衣。而襦衣腰部束带是其较为明显的特点，一般除了较为短小的襦衣之外，多数长、短襦都是系带的，使其作为襦衣无法缺失的一部分。总结中原历代《高丽传》记载其腰带的形制，主要有白韦带、素皮带以及紫罗带等，且其三种样式皆与大口裤搭配穿戴。其中紫罗带与五色绦绳属于以丝帛，棉麻等织物加工而成的软带形制，其他像素皮带等为贵族将其镶饰贵重金属佩戴。此软带形制搭配大口裤，且文献又载襦衣为“黄大袖”的结构，再结合壁画中的乐舞者图像（图 5—35），不难推断出其外衣为短襦形制，是长度及胯部的直领襦衣。



图 5—35 壁画中的腰带（采自：吉林省文物工作队《吉林集安长安一号壁画墓》）

5.2.3 小结

总的来说，此小节通过参照高句丽壁画乐舞伎形象，并比对文献记载，初步分析了《高丽乐》舞伎和乐工的服饰形制特征，发现此乐部服饰基本上以其本国世俗服饰为根本，以其民族乐舞服饰为依托，仅于一些小细节与其原乐舞稍有所异，总的来说较全面的诠释了高丽乐舞服饰文化，以致用于唐代燕飨及朝会等活动中的《高丽乐》，秉承并扩大了其本民族的乐舞及服饰文化风格，这也是其在

唐代盛行的另一个原因。

5.3 南蛮《天竺乐》服饰

《新唐书·礼乐十一》记载天竺伎表演时有自断手足、刺穿肠胃等惊悚细节，高宗在位时不喜欢此类演出，因此天竺伎曾一度不被允许进入中原。后来至睿宗朝，婆罗门国（天竺国的别称）向大唐进献方物，其中包括能倒立行走并用足舞蹈的伎人，并有吹奏乐器者站立于舞者腹部，直到曲毕底下的人毫无损伤，其实这很容易让我们联想到如今的杂技表演，唐代称之为“散乐”，其实早在隋唐之前散乐就已经开始盛行，而在唐代《天竺乐》不属于散乐的范畴，而是用于燕飧等场合。一般燕飧、朝会等庆典前夕太乐令会提前向皇帝汇报演出名单，而皇帝需要点乐，选中的就会在宴会上进行表演，像《天竺乐》这种较为惊险的表演入选的频率应不会太高，故现如今唐代已发掘的乐舞图像资料中，几乎没有与天竺乐相关的，想必至少在唐代宫廷乐舞中此乐并不像其他夷乐那般受欢迎。幸唐代传世的一些典籍文献对《天竺乐》的舞态及服饰形象有简略记载，为研究此方向的学者提供了宝贵的线索。

5.3.1 舞伎服饰

唐代各类文献记载下，《天竺乐》舞伎的整体形象为僧人着装，这大概源于其本民族信奉佛教的原因，天竺是古印度的中心地带，其本国的地形较为庞大，分为东、南、西、北、中天竺这五部分，佛教是他们的主教。而且袈裟搭配行缠的服饰造型符合其本国世俗服饰的形制特征。参考本章节西戎五胡乐的一大典型特征，舞伎服饰基本上按照其本国的世俗服饰或乐舞服饰而来，因此《天竺乐》舞伎服“朝霞袈裟”配以“行缠和麻鞋”这一佛教典型服饰搭配样式，是符合乐舞曲及宗教等各种前提条件的。

唐代燕乐的十乐部中，受佛教影响最大的是龟兹乐和西凉乐，这分别体现在其歌舞曲《善善摩尼》和《于阗佛曲》上，其中龟兹乐最为显著。故古龟兹地区佛教应甚是流行，其实不单于龟兹盛行，西域地区很多民族和国家都受到古印度佛教文化的影响。龟兹石窟佛像衣装独具特色，早期石窟佛教衣装，是褒衣博带式袈裟，衣襟疏朗、宽松，呈阶梯式、波浪式，其内服僧祇支，发髻一般为右旋式螺髻。中期石窟中佛像，通常着灰青、蓝等袈裟，衣上纹饰如铁丝盘曲之状，贴在身体上，就是所谓的“曹衣出水”式。晚期的石窟佛装，则是在宽松的圆领内衬衣之外，左肩披衣帛，右肩搭上，宽袍大袖与内衣相衬，越发的繁复层叠，这种形制与中原汉装佛衣相似。发式有螺旋式发髻，也有剃度式。苏巴什古寺中有一尊传世坐式塑像。尊者身披朱红色右袒式袈裟，衣饰纹褶的横断面犹如阶梯层层错叠，棱角分明，整体感流畅。发髻为内衬透罗纱的螺型髻。



1

2

图 5—36 泥塑坐佛和供养礼佛图（现藏德国）

（采自：李肖冰《中国西域民族服饰研究》）

另外古代高昌也曾是新疆一带的佛教中心，与龟兹佛教中心齐名于世。佛教的传播，起先自印度经克什米尔传至于阗国、龟兹等地，之后在东传中土等地的时候，高昌可谓是必经之路。最重要的是，高昌一带在佛教的兴盛时期，兴建了诸多石窟及寺院等，为后世留下了宝贵的文化遗产。【供养礼佛图】是源自伯孜克里克石窟的壁画（图 5—36—2），现藏德国。壁画中尊者为站立式，神态庄严肃穆，胸前半裸，其发式为大螺旋式发髻。所服衣装为佛衣，里层内搭僧祇支，外层披以红色袈裟。佛衣所自然形成的衣纹整体呈波浪状，能够形象的表现其服饰质地的轻软柔绵。僧祇支和红色袈裟的搭配样式，于北魏、隋时兴起，至唐时仍沿用旧时服制。图中佛身挂的花珠链子身体后方绕过肩、肘部后垂下。再看其踏在盛开莲花上的双足皆穿草凉鞋。总的来看，此礼佛图中尊者的服饰形制结合了本地特色与印度佛教文化于一体，另对比图中其他的佛像衣装，发现在大结构相同的背景下局部稍有所异，有内服的僧祇支是无袖款式，仅系以窄带挎于左肩上；还有的是将僧祇支与腰带及外披僧衣相搭配，并将僧衣偏护于右肩。

将文献记载的《天竺乐》舞伎服饰特点与上文分析的供养礼佛图中尊者服饰形制比照后，发现二者服饰十分相近，文献中的“朝霞袈裟”与礼佛图中“红色袈裟”一致，“碧麻鞋”相当于礼佛图中的“草凉鞋”，另礼佛图中下体堆叠的部位造型应为文献记载下的“行缠”细节。据《说原》记载：“袈裟一名无垢衣，又名忍铠，又名覆膊，又名掩衣，谓覆左膊而掩右掖也。”^[14]其红色袈裟一般属于高等僧衣，为高僧或长老所服。如此一来，舞伎在表演时单看其服饰就能使人联想到舞蹈内容，体现了舞蹈服饰的象征性特点。



图 5—37 敦煌唐代佛像



图 5—38 中华僧人现代袈裟的样式

(采自: <http://site.douban.com/widget/notes/1897345/note/141466071/>)



图 5—39 唐代百纳袈裟



(局部)

(采自:《唐五代刺绣》<http://amuseum.cdstm.cn/AMuseum/silk/ys0104.html>)



1 缣彩云晕头团花纹 (172 窟)



2 山云纹 (205 窟)

图 5—40 敦煌莫高窟袈裟衣纹 (采自:《中华历代服饰艺术》)

另外,唐代袈裟的绣件一般都是很精致的,如图 5—39 百纳袈裟的刺绣工艺是非常精致的,见右图的局部图样中花瓣采用了平针推晕的绣法,这是一种以长短不一的绣花针来回替换的刺绣方法,后来的画绣就是在此基础上发展而来的。袈裟其实很多都是用碎布拼制而成,这种做法象征了修行的人够忍辱的大意,而图中这件袈裟显然是为地位较高的僧人所制,因拼接的布料甚是华贵,且面料中

花纹的织作方法都是有规则的呈垂直线性分布。

5.3.2 乐伎服饰



1 初唐 220 窟南壁

2 晚唐 12 窟 北壁

3 晚唐 156 窟北壁

图 5—41 唐代莫高窟经变画礼佛乐队中舞伎——披帛

（采自：王克芬《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》）

据文献记载知其乐伎服饰的身服形制为“白练襦”，“襦”在唐代较为常见，一般为长度在膝盖以上的短衣，下体通常着裤或裙与之搭配穿着。襦之长款一般用于特殊场合，并非广泛通用。襦有三种样式，一是身后闭襟式，衣身较窄小，领口闭合之处反系于后背；二是禅襦，像普通的襦衣且不加絮的式样；三是腰襦，腰部上翘，长度至腰间。因襦衣较袍子短些，穿着时又比较方便，故适合庶人等各种人群，也正因如此，“襦”通常情况下由织布制成，而少见帛襦。而“练”有白绢的释义，故“白练襦”则为白色绢制襦衣，与之搭配的袴服为紫色绦袴，因《天竺乐》与西戎五胡乐服饰一样，皆服“皂丝布头巾”，也就是黑色的幞头巾，此头巾样式在唐代应用较为广泛，其形制特征前文已进行了较为详尽的分析，此处不再赘述。



图 5—42 敦煌莫高窟 220 窟 乐伎

（采自：王克芬《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》）

值得一提的是襦衣之外所披的“绯帔”，“帔”其原意为附着于人体上的披挂物，像披肩及袈裟一类，明朝之后“帔”代表贵族女子的礼服款式一大袖褙子。现今人们经常说的“帔”，一般都指的是戏曲服饰中的“褙子”形制。而唐时“帔”所指的应是披肩、袈裟之类，披肩样式在唐代经变画礼佛乐队中乐舞伎（图5—41、42）身上得以体现。舞伎的披帛是一种从身体右腋下绕过胸前，固定至左肩的矩形巾带，自古以来，各文献记载

或是学者对其的命名有较多个版本,比如其可以称为罗衣、天衣,也可以是锦披或斜披巾,又可以称其为披帛或帔帛等等。此形制通常体现在飞天、天王以及菩萨等服饰佩饰上,舞伎亦如是。但舞伎的披帛是两面一色的,红、绿、蓝三色的正反面对比较为多见。依图中人像的衣着服用效果来看,推测其披帛长度大概在两到三米之间,幅宽大约四十到八十厘米之间,所用质料多为轻薄、细软之类,对于其具体的搭绕方式无法的确定,因绕至胸前没有固定的形态,仅披帛尾部于人体后方飘出,更加衬托了舞者的动态效果。

另外,壁画显示礼佛乐队中乐伎身上亦服披帛,总结其形制发现,乐伎的披帛除了具备和舞伎相同的“细长巾带”样式之外,另有比之前样式宽些并短的,且完全搭于两肩臂的款式,类似于“褙子”。以上所述的两种披帛除了长宽比例上有所区别以外,在基础形制上还是一样的,它们都是代表礼佛文化的一种元素符号,诠释了佛教文化的特征。因此,《天竺乐》乐工服以此形制,更能体现其所演奏乐曲的属性。

总的来说,由头服丝布头巾搭配襦袴的基本形制构成了乐工服饰,并加饰帔帛这一佛教文化元素,可谓是将中原服饰与南蛮服饰文化化零为整般的融合,也足以见得唐代负责乐舞及服饰织造的太乐署和染织署之间密切合作,将乐舞思想以体现两国风格的服饰展示出来,当然最主要的还是需要表达天竺风格。

5.3.3 小结

此小节分别论述了《天竺乐》舞伎和乐工的服饰形态,对比后发现两者服饰既有联系性,也存有差异。联系性体现在乐舞伎服饰所传达出的文化风格特征皆为佛教艺术,差异性体现在舞伎所服袈裟等服制,乐工服绯帔佩饰等方面。然乐工所服幞头巾子搭配襦袴的搭配样式与舞伎所服的佛教衣装有所区别,毕竟《天竺乐》入中原是前几朝的事了,其服饰形制也会随朝代的更迭逐步演变符合当朝人的想法。虽唐时扶南、骠国等也向大唐献乐,但毕竟先前的乐舞服制已确定,不可能完全改之,但其中演变的过程,也会参考当下南蛮天竺等国的乐舞者服衣形制。

5.4 四夷乐服饰的总体艺术特点

众所周知,唐代是我国中古时期进程中最为鼎盛的一个朝代,政治策略的开明,带动其经济的发展并展现一派繁荣的景象。也正因如此,大唐的版图不断向外扩张,西至大宛、吐火罗一带,北括蒙古,东至朝鲜半岛(收高丽),南至越南地区,并于此地区分别设置都护府加以巩固统治。加上丝绸之路的开辟,直接的打开了中原地区与外族之间的联系,至时长安成为一个多元化的国际大都市,各方使臣纷纷涌入长安朝献方物,这之中就包含胡乐、伎人等。对于大唐统治阶

级来说,江山更替后疆土辽阔、国泰民安的局势下,通常会重视制礼作乐,颂扬功绩的同时以稳固其统治。面对四方使臣朝贺及偌大的领土,大唐的统治者在继承前朝华夏旧乐的基础上,必然要重视用以宴享朝臣及使者等场合的燕乐构成,故将当时具影响力和密切联系的四夷民族乐舞纳入其中,其服饰的独特性形制特征为唐代本土乐舞服饰注入了新鲜的血液,完善了唐代燕乐服饰的整体形制,铸造了辉煌一时的唐代服饰文化,也对后来戏剧舞台服饰的发展产生了深远的影响。

乐舞服饰与乐舞本身具有极强的关联性,服饰形制基本源于其本国世俗服饰,但经过吸收、改进后形成了新的风格,其原因为:首先,从地域因素来看,西戎、东夷、南蛮三地乐舞服饰风格各有所异,并符合其本地特色。如对西戎五胡乐部服饰的分析后,发现其皆服袄子搭配袴奴、皮靴等的典型形制,符合其西北民族骑射的活动性,在服色和面料的相似性上,这应该源于各国在地域上的相邻,便于其服饰文化等方面交流所致。其次,从乐工和舞伎的不同身份来看,体现在服饰的款式上,但因两者之间又需服务于所演绎的乐部,故两者之间具有联系点。这体现在服饰色彩上,无论是西戎五胡乐,还是东夷高丽乐,亦或是南蛮天竺乐,它们的舞伎与乐工在身衣服色上具有统一性。统观其服饰各要素的形制特征,可总结为:

(1) 在款式搭配上:舞伎分别以袴奴搭配袄服、靴子,裙襦配袴,袈裟搭配行缠的样式;乐工分别为皂丝布头巾搭配袍服及袴或者襦袴,大袖襦配大口袴的样式。

(2) 在色彩搭配上:整体上舞伎与乐工在身衣服色上具有共性,分别为绯色与黄色;

(3) 在服饰用料和图案上:以薄厚锦缎、丝、棉布等为主;纹饰主要包括联珠动物纹样、豹点纹山云、团花纹等。

(4) 在穿着方式上:通常上身服袍、袄、襦一类,下体着袴服,腰间系带,脚蹬靴,乐工头服丝布头巾。

总的来说,各乐部的风格差异决定了乐舞伎服饰形态上的变化,同一乐部下,舞伎的着装比乐工服饰更具代表性,能体现其乐舞性质,乐工服饰在形制上则较为简约。这些特点说明乐舞演出中,乐舞伎服饰无论在款式、色彩、还是面料上皆服务于整台演出,服务于乐部。在这过程中,舞伎服饰起到了决定性的作用,而乐工服饰在世俗服饰的基础上稍有融合中原本土的风格搭配。

6 唐代燕乐服饰形制的实验性复原方案设计

经前文的分析考证，基本上对唐代燕乐服饰的形制特征有了细致了解，但并未涉及服饰结构和具体的实物的呈现。本章节将复原其服饰形态，因唐代燕乐服饰囊括的内容较多，故仅以唐代本土燕乐之清商乐部服饰及四方民族乐之龟兹乐服饰为代表，进行服饰的实验性复原尝试。

6.1 清商乐部服饰复原

6.1.1 复原服饰款式推断结果

经过唐代不同时期乐舞服饰相关考古图像资料的整体，发现近似清乐风格的有礼泉韦贵妃墓乐舞伎图、李勣墓乐舞伎图、燕妃墓乐舞伎及孟津岑氏唐墓出土乐舞俑等，但对照文献记载的形制特征后，仅韦贵妃墓、李勣墓以及燕妃墓乐舞伎的服饰与之接近。两墓室服饰形制接近，舞伎均头梳鬟髻，服红色大袖襦衫，下配长裙的搭配形式。襦衫皆呈袒胸状，交领且附领饰，李勣墓舞伎领饰拼接于襦衫领部处，为浅绿色，似薄纱质地，随舞伎舞动的同时轻飘于半空中，身后领饰或腰上似有长于领饰的长带，和领饰一同飘起。另其袖肘部分有鱼鳍状纹理的荷叶边装饰。乐伎则为圆领襦衫搭配间色条纹裙的搭配形制，其短襦下摆塞进下体长裙以内，且以锦边装饰其半臂的领缘、袖边及抱腰，服饰显得更为华



图 6—1 燕妃墓乐舞伎壁画图像（采自：昭陵博物馆《昭陵唐墓壁画》）



图 6—2 李勣墓壁画乐舞图（采自：李星明《唐代墓室壁画研究》）

丽。

6.1.2 复原方法与步骤

a.材料选择

因现代面料与古时差别很大,在选择复原材料时只能尽量满足材质及色彩的相近。面料用红、绿色织锦缎,白色、黄色及浅蓝绿色仿真丝,里料用红色及黄色里子布。织锦缎的面料在裁片之前需要先在压衬机里用高温过一遍,以免缩水、拔丝等。

b.裁剪图绘制

根据上述对乐舞伎服饰结构的推断,舞伎服饰的各部分结构主要有襦衫、披帛、腰带,长裙的裁片与乐工的近似,但需要斜裁4片拼接而形成款摆样式。乐工服饰分为内衬衫、襦衫、抱腰带及长裙。因部分结构是前后或左右片对称,所以不会将所有结构裁片全部列出,内衬衣共有6片,襦衫共5片,抱腰和腰带分

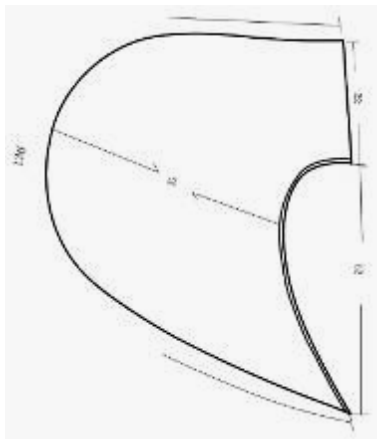


图 6—3 舞伎披帛半面 (作者自绘)

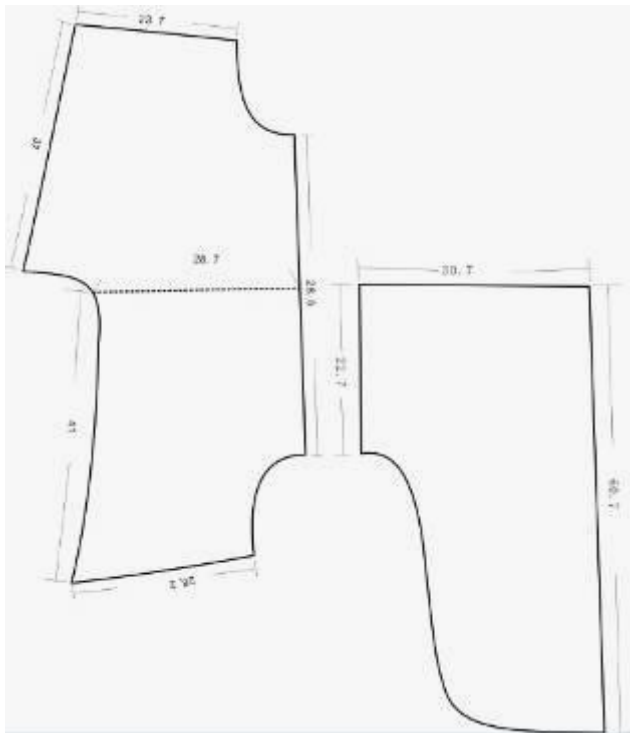


图 6—4 舞伎大袖襦衫 (作者自绘)



图 6—5 舞伎腰带 (作者自绘)

为2片,而长裙则由3片图6—5的裁片组成,每一片上皆为两种颜色相间搭配。裁片的放缝量一般在1厘米,袖口和下摆的放缝量为3厘米。关于裁片的尺寸大小,则参考同时期出土的唐代世俗服饰的整体尺寸,在前期工作中实地测量所得。

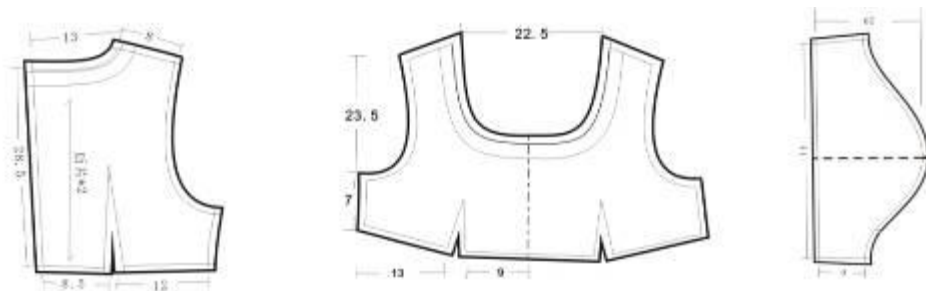


图 6—4 乐工圆领短袖襦衫裁片（作者自绘）

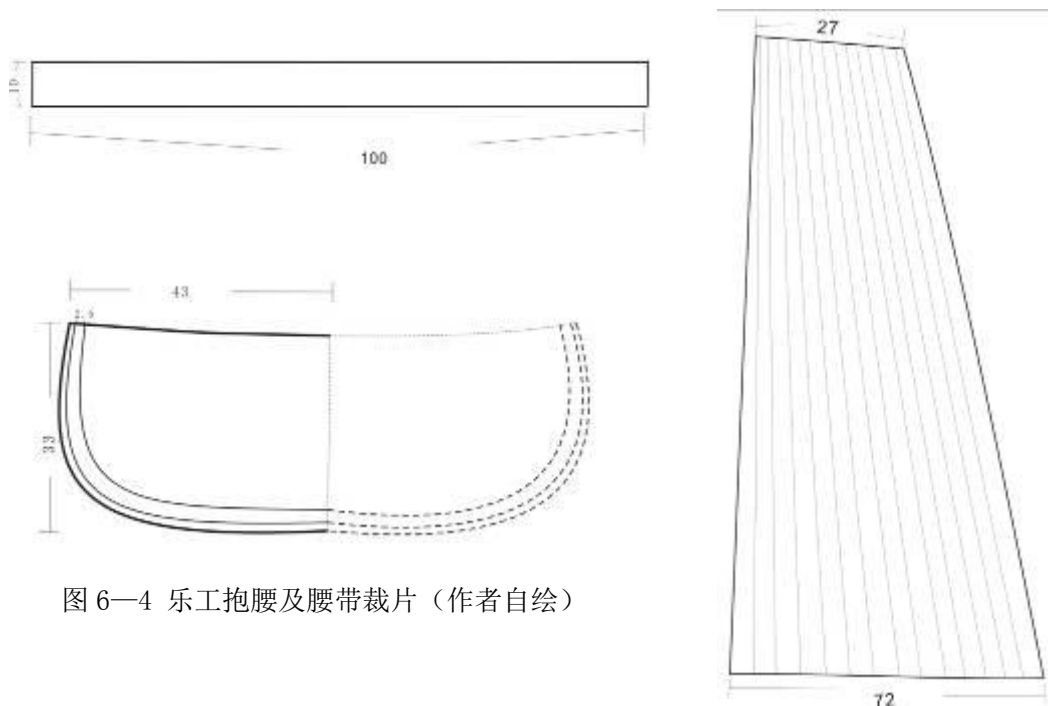


图 6—4 乐工抱腰及腰带裁片 (作者自绘)

图 6—5 长裙裁片(作者自绘)

1、工艺步骤

此复原品皆为手工加机器缝制，衣片缝合线迹宽度调至 0.3 厘米，前襟、领袖口及下摆等明线迹宽度为 0.2 厘米，这是参考了唐墓出土衣服实物的线迹大小。

一、舞伎服饰

(1) 上衣

大身部分为两片，后背中缝处缝合，两肩缝处未断开，符合唐代的形制，袖子断开为相接两部分，原因是采用的宝相花织锦缎面料幅宽较窄，如今的生产技术下幅宽尚在 70 码左右，想必在唐时还不及此幅宽，且多数实物襦衫中亦断袖裁片。腋下及袖缝缝合成上身和袖子。另外，襦衫之外的碧纱青衣，裁片见 6—3，虽绘制的裁片为其对称的一半，但实际在裁料的时候左右两边是完整的一块布料裁出的，后用包缝机将布边裁并密烤，在领圈部位饰以镂空花边，底角缝以

绳带以便穿脱。

(2) 下裳

采用斜裁分为四片，与图 6—5 的裁片大形及尺寸一致，但裁片中无须拼接间色，而是直接将四片合缝，缝合线尽量不放在长裙的正前方，缝合完成后多于裙量形成自然的褶皱。

(3) 上衣与下裙的里子与大身缝合之后，再把上衣领装上。领口与袖口饰以浅金色腰果花纹镶边，镶边内外皆用金色与襦衫底色面料做双包边。腰带则是单独制作完成后系之。

二、乐工服饰

(1) 上衣

上衣共分为 5 片，按唐时服制理应左右两边及前中开断缝合，但考虑到其美观以及穿脱方便等，在其后背开片，前中为假开片，仅红色衣料内嵌包边，视觉上以为前中开合。前后衣片合缝之后，将袖子合在衣片袖笼上。之后再把上衣领装上，最后在领口及袖口处镶饰宽窄不同的浅金色腰果花纹边饰，边饰内外亦包边。

(2) 下裳

将正裁的四十二条红、绿间色布条先拼合到一起，并注意其上窄下宽的布幅裁片，后用一片叠一片的方法，将所有布条在裙面上重新用同色线竖直压线。

(3) 将上衣与下裙内里外面缝合到一起，并在后背中缝处加固拉链以方便脱。之后将抱腰裁片底部镶饰与衣领、袖口一样的腰果花纹边饰，最后将单独制好的绿色织锦缎腰带缝在抱腰上。

6.1.3 复原结果讨论

总的来说，此次清商乐部服饰的复原，从整体造型、色彩及面料方面较真实的反映了文献的记载情况（见图 6—6），但在一些方面仍需要改进，对于某些问题尚无法解决。

1、复原成果的新颖之处

(1) 在服饰整体造型不变的前提下，于细节部位稍作改进以提高穿着的便捷性和舒适性，如将单独完成上襦、下裙的制作，并最终将其缝合在一起，背后或侧身加以隐形拉链。

(2) 将抱腰和腰带固定在一起，这样省去了穿着的繁琐并解决了尺寸不合适的问题。

(3) 在乐工短襦袖子的结构处理上倾向于时装版型袖笼的处理方法，增加了服饰的立体感。

2、改进空间及存疑之处

(1) 在面料的选择上, 虽然服色与其原本形制接近, 质地上可以选择的更接近史料记载及相关实物。

(2) 对于短襦的定名尚存疑问。



图 6—6 清商乐部服饰复原实物 (作者毕业作品)

6.2 龟兹乐部服饰复原

6.2.1 复原服饰款式推断结果

因四方民族乐服饰“皆从其国”的特点, 故以龟兹石窟壁画中的供养人形象以及龟兹舍利盒乐舞图乐舞伎服饰为参考, 可总结其舞伎服饰为基本为长度至膝的单翻领绯色短袄搭配袴奴的样式, 一般是袖口紧窄型的长袖款式; 门襟主要是



图 6—8 库车出土的舍利盒乐舞图 (采自: 孙机《中国圣火》)

左衽或前开合, 与袖边、领边及下摆底部皆镶以较宽的图案边作为装饰; 面料整体是以排列有序的纹饰组成, 有的与连珠纹同用于其中。乐工皆头戴黑色幞头巾,

身服窄袖型圆领样式的缺胯衫宽袖袍，腰部系以黑色的革带，脚蹬黑靴的一身搭配。具体形制特点参照图 6—7 与 6—8，其胡汉服饰相融合的搭配形制，体现在汉人的幞头与袍服，胡人的服饰具体特征上，进而形成一种新的样式。



图 6—7 李宪墓墓室东壁南部乐队

（采自：陕西省考古研究所《唐李宪墓发掘报告》）

6.2.2 复原过程

1、材料选择

面料选用暗红色大小方格纹及人字形织锦缎，白色及红色仿真丝料，里料用暗红色里子布。织锦缎在裁片之前同样需要进压衬机过一遍。

2、裁剪图绘制

据前文推断，龟兹乐舞伎服饰的结构主要有袄子、袴帑，袄子的裁片与袍相似，裁片分左右两片，为保留袍服的唐代样式肩线处未开断。因袴奴为一种类似于行膝的样式，此样式未见于考古图像，故采用日式指贯的形制，两者颇为近似。图 6—9 中所示即为此形制的裁片，分前后两片并似大口袴。乐工服饰主要为袍服及袴。袍服分左右片及襖的部分。因其袍服和袄的结构是前后对称，所以图中不会将所有结构裁片全部列出。至于放缝量，一般也在 1 厘米，袖口和下摆的放缝量为 3 厘米。裁片的尺寸大小亦参考同时期出土的唐代世俗服饰的整体尺寸。

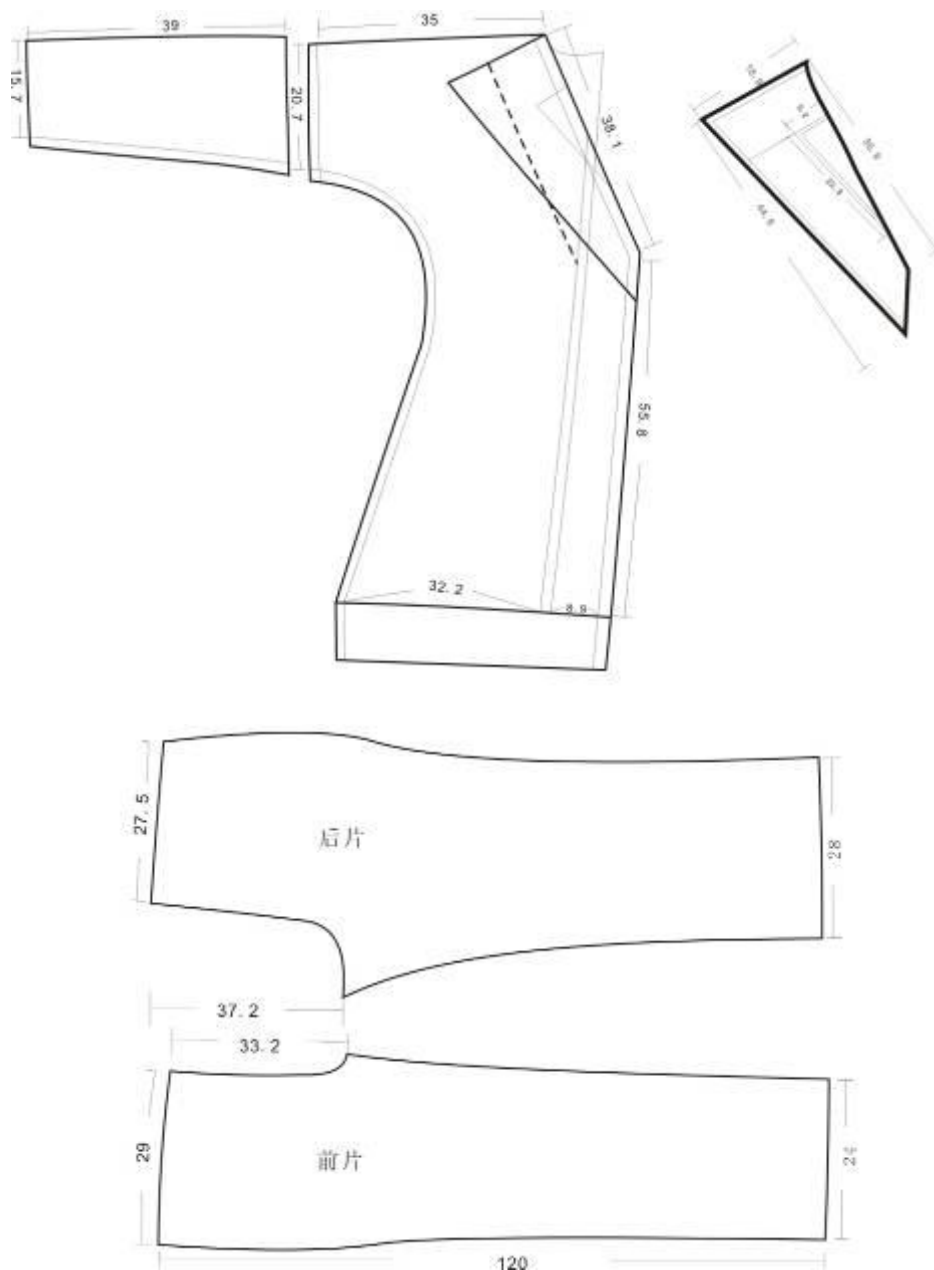


图 6—9 龟兹乐舞伎服饰——袄子及袴裁片（作者自绘）

3、工艺步骤

一、舞伎服饰

（1）上衣

袄子整身分为两片，后背中线处缝合，两肩缝处未断开，将袖子开断部分缝合，腋下及袖底缝缝合成袍服和袖子。最后将夹棉里子与织锦缎的袄面相缝合。

（2）袴奴

采用正裁分为两片，前后缝合，拼合之后将裤脚部分抽绳，并系在膝盖部位，整个袴奴的大形从外部看近似灯笼裤。

（3）最后将领子、袖口及衣襟正中的门襟宽至 10 厘米的镶边缝合与袄子上，

并将 20 厘米宽的白色毛边缝合在袄服的底部，约 2 厘米宽的白毛边缝于袖口部位。

二、乐工服饰

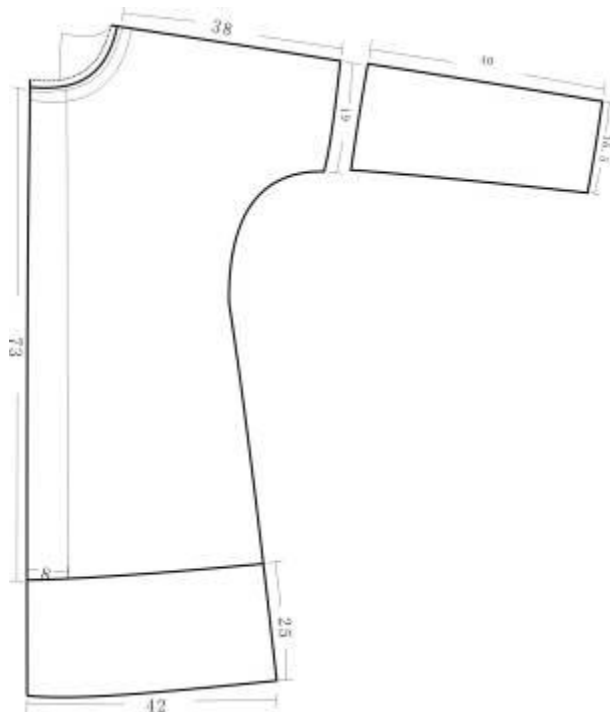


图 6—10 龟兹乐乐工袍服裁片（作者自绘）

（1）上衣

外袍共分为三片，首先将左右对称的袖子底缝至腋下到缺膀口之间缝合，其次将平袍身后的中线处缝合，最后将襖的部分与缝合好的袍服相接，中间饰以银色边条作为装饰及区分。

（2）下袴

其袴样式与图 6—9 袴服的形制近似，故将正裁的前后两片先拼合到一起，裤腰处缝上宽带以方便调整腰围。袴口拼贴 2 厘米的白色仿真丝面料。

（3）最后将宽约 2 厘米的人字形织锦缎镶饰于圆领上，袖口则饰以宽 10 厘米的袖边，并将袍面与内里相缝合。

6.2.3 小结

此龟兹乐部服饰的复原，舞伎与乐工的袍袄服较为清晰的反映了文献的记载情况，但在袴奴形制方面仍需要改进。经过制作完成后的实物如图 6—11。由于本文所研究的对象不是单一的某一件出土文物，而是根据相关文献记载及图像、实物等资料的推断性研究，即便笔者尽力寻找解读各方面的信息，但必定与其历史真实性尚存在一定的差距，也因研究时间的有限不足以从服饰的材料到整体造型都按照原来的实际情况复制，所以上述两乐部乐舞伎服饰的“复原

物”与其原形之间的差距依然很大。



图 6—11 龟兹乐部复原服饰实物（作者毕业作品）

6.3 从唐代燕乐服饰形制看民族文化的交流及融合

6.3.1 从服饰形制上看汉胡文化的交融

沈从文先生曾提出：“唐代前期胡服的广泛流行与西域乐舞在唐的盛行密切相关”的观点。在古代，乐舞服饰就好似今时的秀场服饰，以其独特的艺术性和吸引力作为时尚的风向标，引领着自宫廷至民间的穿衣趋势。人们都争相模仿乐舞所传输的异域风情服饰，这也是胡服之所以能够广泛流行于女性人群中的尤为重要因素。古时乐舞服饰在乐部中不单是起到衬托与修饰舞姿等作用，而是作为乐舞演出中极为重要的一个环节。当下留存在诸多描写胡乐及其舞服的诗句，这些衣着不但是舞蹈服饰，也是西域少数民族地区的常见着装。因此，胡族乐舞在中原地区的流行，为乐舞服饰与胡风的融合埋下了伏笔。

异域风格的乐舞服饰随着胡乐舞传入长安，并列入燕乐的大家族中，中原传统风格的乐舞服饰在其影响下，服饰形制发生了些许变化。这首先体现在自汉魏时期便开始盛行的清商乐舞伎服饰中，“碧纱轻衣”的服饰造型最初是近似韦贵妃墓中舞伎所服半臂的形制，但发展至李勣墓和燕妃墓中的“轻衣”样式则为批于肩部的浅青色衣物，并且在袖肘处有近似喇叭状的装饰物，肩部和肘部两物相飘舞呼应。这一形态与出土的龟兹舍利盒乐舞图中舞伎袖口所着的装饰物相似，它是在半臂锦衣的袖口上呈褶边喇叭口的形象特征。目前此装饰

物仅于李勣和燕妃二墓所见，观其形态更接近西亚地区的风格，故此形制有可能是由西亚地区传至西域龟兹一带被用于舞伎服饰中作为装饰，后清商乐服饰受之影响，在原来的基础上变化所致。另外，在胡乐的影响下呈“画云凤之状”的清商舞姿，也与胡旋舞颇有几分相似。



图 6—12 龟兹舍利盒舞伎与李勣墓舞伎形象对比（图片来源前文已提到）

另外龟兹乐舞伎头服“红抹额”的形制，多见于大唐仪卫武士的首服，也称为“帕首，”是一种三角形状的巾子，通常为红色。如章怀太子墓中仪卫图武士们所戴的红色巾子就是“红抹额”，据研究结果此图中武士为太子府的千牛卫队成员，可见在唐代其一般用于戎服，于幞头外系红抹额。抹额的最早记录可追溯至汉时，是当时北方少数民族创制的御寒物。而龟兹舞伎服制上出现此样式，此情况有两种可能，一是抹额早先就从北方民族一带传入西域了；二是由中原地区传入西域民族。考古学者曾于古龟兹遗址壁画上，发现了龟兹人头部所戴一种像巾子一样的饰物。在吐峪沟石窟的佛画中有一近似龟兹武士的形象，其头部戴以绢帛一类的巾子，带巾与发辫垂于颈后。这说明第一种推测是较为接近历史的，原田淑人先生认为此帕首抹额形制是由西域传入中原地区。无论是自北方传入还是由西域传来，皆能说明抹额是各地区在唐代皆有的形制，而此形制原本非中原所出，而是一种外来形制。



图 6—13 章怀太子墓仪卫图

（采自：冀东山《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》）

总之，无论是呈喇叭状的“碧纱轻衣”，还是“抹额”形制，皆能体现出汉

族传统文化与胡族西域文化在服饰形制上的碰撞。在唐代盛世的景象下，西域胡族与中原的交往最为频繁，这也间接证实了两区文化艺术等方面的相互渗透，它们自乐舞服饰到世俗服饰，再延伸至服饰文化上都或多或少的存在相似性，这也给予研究者更多的挖掘空间。

6.3.2 从燕乐服饰看汉文化与异国文化的交流与融合

“丝绸之路”在各国家、民族之间开通了一条互通有无的路线，为唐都长安这一国际性的经济文化交流中心带来了便利的交通。随着来自四面八方的各国使者与异族人民的密切往来，这也使得唐代的乐舞、服饰文化与科技、医学等领域集体构建了大唐的盛世文明。燕乐作为大唐乐舞中能与雅乐相媲美的宴享之乐，演出频率较高，是以集结本土与四方民族乐舞为特色的乐舞门类。故其乐舞服饰具备了多方文化的典型特征，有大唐本土的新乐——燕乐部和华夏正声的清商乐部，也有来自西域的五胡乐部，还有东夷之高丽乐部、南蛮的天竺乐部等，上述乐部的服饰特征在其民族特色的基础上，有相互交流及融合之势。

首先，就“袍服”而言，燕乐中的每乐部服饰几乎皆服此形制，尤以燕乐部和西戎五胡乐部为典型，其舞伎和乐工服饰皆服袍形制。袍服的具体形制在前文已较为详细的介绍过，针对于乐舞伎所服袍服的形制，一般为缺胯袍样式，这样便于舞蹈和演奏，缺胯袍最先源于游牧民族，创制的目的是便于骑射等，两者具有异曲同工之处，皆为了方便活动所服。后来此形制传至中原地区，后随不同地区的演变发展，至唐代袍服已成为最常见的着装，中原地区袍服基本以圆领型最为常见，而西域地区的袍服则以单、双翻领为主。燕乐部中所包括四部乐的舞伎皆服袍，其中《景云乐》舞伎所服的“花锦袍”样式，锦袍源于中亚一带，最初为波斯服饰的主要样式，其面料为著名的“波斯锦”，袍身通常以联珠搭配动物、植物等纹饰的图案为主。而舞伎的“云冠”帽饰为中原地区的样式，搭配以西域地区典型的锦袍、乌皮靴等形制，较为明显的体现了汉文化与异国服饰相融合的现象。

燕乐各乐部中除高丽乐外，其余四方民族和异国乐部的乐工皆头戴“皂丝布头巾”，唐代的头巾就是幞头巾子，其常与圆领袍搭配构成唐代的常服样式。经文献及图像资料考证可知，与头巾搭配的各部乐工所服袍服形制基本为大唐常服样式，但于领、袖及下摆等装饰上有别于常见的圆领袍样式，而是符合胡族袍服的装饰手法。此中原帽饰与中西结合的款式的袍服搭配，足衣彰显大唐在演奏异国乐部时，服用体现其本国形制元素的着装，但又不失异国特色的王者气魄，可谓甚是周到。另外，高丽乐乐舞及皆服靴的现象，亦能展现出其本国服饰文化与西域文化的融合，因高丽一带为典型的“白衣民族”，推测

其祖先与回鹘高昌人同系，两地皆体现以白为贵的摩尼教信仰。前期收集的高丽乐图像中人物多穿白鞋，而高丽乐部却改服靴，估计并不是高丽本地的穿法，而是大唐平高丽乐收其乐后，在组织燕乐各部的同时，将其与其他乐部同服靴。这也体现了唐人在看待此问题时，潜移默化的将异国服饰文化归总，并以其本我的态度规定乐舞伎服饰的搭配形式，不过这是朝会、燕飧等重要场合表演乐舞的服饰，也不会随意确定，必然经过一番斟酌，最后结合相关的政治要素以及表演需求所确定。

总的来说，燕乐各乐部的服饰特征决定了其文化属性，其彼此之间相互融合而形成的形制，恰反映了燕乐服饰中各民族相互融合的趋势及现象。

6.4 唐代燕乐服饰的审美形式对现今舞蹈服饰的影响与启示

改革开放之后，伴随着我国歌舞事业的蓬勃发展，舞蹈服饰设计理念的解放，丰富的材料做依托，使舞蹈服饰得到了空前的繁荣。之后审美特征在舞蹈服装的设计风格中明显的体现出来，也与舞蹈艺术本身的形式特征更为接近。但对于像《仿唐乐舞》一类的唐风的乐舞服饰设计中，对于服饰本身的考证不够考究，虽然舞蹈服饰设计不需要非常写实的表现，但诸如关键性设计要素的提取还是值得考究的。唐代燕乐服饰作为唐代一种时尚的服饰门类，在唐代服饰文化多元性的大背景下，以其独特的审美形式发挥了其对宫廷至民间穿衣风潮的引领作用。现主要从现代服装的审美角度对上文的分析与考证，以期对现今舞蹈服饰的在审美要素及设计元素的提取等方面有所裨益。

a 形制美感

形制作为服装的基本款式，是舞蹈服饰作品的灵感再现，为了达到其使用价值，就需要在其实用功能的基础上融合审美艺术。唐代燕乐舞伎服饰唐燕乐形制主要是上襦下裳或外袍袄服配下袴的的形态，乐部不同其形态各异。襦裙搭配样式，一般为上窄下宽的A字型；袍袄搭配袴服则通常为H型。另外，燕乐的诸乐部中舞服的特殊性形制，如清乐舞服的大袖形态和高丽乐舞服的极长袖型，其形制美使其在舞动的过程中自然而形成的韵律美感，在现代唐代古典舞剧中仍然得以保留，可见其形制美感作为传达此历史及环境等重要因素起到了不可低估的作用。

b 色彩美感

单一的颜色不具备美感的条件，只有当二色或更多色彩搭配在一起时，就会产生一个美感值。关于燕乐服饰的配色，具有一个共性：各乐部舞伎和乐工服饰为同一色系，如龟兹乐部舞伎的袄服与乐工的袍服皆为绯色；而乐工服饰中的身衣色亦为同一色系。舞伎身服除上下同色外，有各衣色搭配白袴的形制，无论外

袍袄服为何种颜色，与白色搭配都十分百搭。中古时期乐舞伎同台表演，体现了各乐部的配色的整体性美感。

c 材质对比美感

大唐燕乐服饰在服饰材质上运用得当，特别是舞蹈服饰中材质的反衬效果。以清商乐舞伎服饰为例，“碧纱轻衣”轻盈飘渺的质感搭配襦衣光泽华丽美的织锦缎料子，形成了既具对比又彼此和谐的碰撞，锦面上的刺绣纹样所体现的立体软雕塑形态与下裙单色的垂感面料亦形成对照，两者互相衬托美感。燕乐服饰中材质所体现出的对比、组合之美感形式，亦是当今舞蹈服饰中不可或缺的设计要素，这种经过对材质自身特性与规律进行组合搭配的设计手法，被常用于当下舞蹈服饰设计中。如《梦回大唐》和《长恨歌》皆是以唐代为背景的古典舞剧代表（见图 6—14），剧中舞伎服饰所用的面料亦是锦缎与纱质的搭配形式，但也不完全一致，毕竟经历上千年的历史发展演变，无论是在面料本质还是设计思维模式都发生了很大的变化，所以现代舞剧在材质的搭配、组合等方面，是以唐时的搭配形式为基础，并结合现代的新型材料以及工艺等手法进行创新性的设计，这不仅体现在唐代的相关舞蹈服饰中，且基本是所有舞蹈服饰在材质选择、搭配方面一种设计手法。经过分析得以证实，自千百年前这种别样的搭配手法就已经被用以乐舞服饰之中，亦或许是在更早之前便有之。



图 6—14 舞剧《梦回大唐》中舞伎形象（作者摄于西安大唐芙蓉园）

d 结构美感

在燕乐服饰的结构方面与其世俗服饰相近，唐代世俗女子着襦裙样式，男子则服袍袴的常服形制，此二种形制并未唐时才有之，故发展至唐代其服饰结构应相对成熟。在历史的更迭交替下，可能在服饰的款式、色彩、材质等方面会随本国的新制有所改变，但在服饰的结构、裁制方面应变化不大，至少不会

更替的很快，故燕乐服饰中符合大唐世俗服饰的形制结构特征历经多年的改进，本身已经具备了优秀的组合形式，使燕乐服饰在结构上展现出符合世人眼光的美感外，并稍作夸张的改动，特别是体现在舞伎服饰中。另外诸多少数民族服饰以及本土服饰中不常见款式结构，充实了燕乐服饰中的层次感，使其结构上也较为多样。演变至今，诸类多样性的结构特征得以继承，特别是舞伎服饰中夸张性设计手法的延续，现代人讲求黄金比例，特别是大型舞台表演中观众与演员存在一起的视觉距离，使得舞台服饰的结构上不能与一般常人的身体比例相一致，想必古人也是发现了这个因素，所以在舞伎服饰上有所夸张和变化。所以现今舞蹈服饰设计中，设计师通常将舞者服饰做拉长处理，上身比世俗服饰略短，下身裙摆加上，以符合美学中的黄金分割比例。

总之，唐代燕乐服饰的审美特征是在适用于乐舞内容、形式需要的基础上，经过与各少数民族及异国特色交流、融合而形成的多元化特色。且无论是从设计技术的观念方面，还是在其功用性方面都诠释的较为合理，充满了独特的形式美感。当下舞蹈服装设计中普遍存在抽象化设计手法，设计师更多的是强调视觉上的冲击，故而服饰多呈现夸张、抽象的形象，但是作为唐风古典舞或是舞剧等乐舞内容，最重要的一点还是服饰对于故事情节的传达，因此对唐代燕乐服饰的美学特征进行考证和总结，对当下舞蹈或是舞剧的服饰设计提供了启发和参考价值，进而根据乐舞服饰的历史特征结合现今时代的流行风尚，创作出异彩纷呈的乐舞服饰。

7 结论

本文经前期对唐代出土的乐舞相关图像及实物等资料的整理、归类后,以此作为依据,并结合文献史料的记载对唐代燕乐服饰进行了专题性的研究。论文的主要内容是先以历史为主线简述了燕乐的形成和演变进程,结合文献学、音乐学及历史等学科剖析了燕乐各乐部的特性。后从唐代燕乐的风格属性角度出发,分别从唐代本土风格的燕乐、胡汉相融风格的西凉乐以及西方各民族与异国风格的乐舞三个方面,对其乐舞服饰进行较为详尽的考证、推断并总结其服饰特征。最后通过个案性服饰复原的途径进一步阐述了燕乐服饰的传统艺术风格及审美形式对现今舞蹈服饰的影响及启示。

文章基于唐代燕乐服饰的构成、历史演变、制度的形成及较深入的系统个案研究与论证后得出以下结论:

一、通过对唐代本土燕乐的服饰分析、考证后,发现其所属的二乐部服饰在形制上相异,但两者皆由大唐世俗服饰发展而来,体现了本土燕乐服饰源于汉民族世俗服饰文化的共性。燕乐部乐舞伎服饰主要以袍服搭配袴的穿着方式,并且注重其腰饰及头饰的佩戴,其中四舞曲下舞伎服饰仍以袍服配袴为基础,并根据舞曲的内容有所变化;而清商乐部则以上襦下裙的搭配样式,襦裙样式在继承前朝形制的基础上又有新的变化发展,其碧纱轻衣与宽博大袖的细节特征凸显了舞蹈服饰独具特色。

二、西凉乐作为燕乐中较为特殊的乐部,其乐舞属性为汉民族与少数民族乐舞的汇集、融合而形成。其乐舞服饰顺应了此风格特征,体现在乐工和舞伎上服褶衣下服袴的配置上,但两者在其具体的款式细节及配饰组合上有较大的区别。乐工服饰搭配形式符合南北朝以来的袴褶服与平巾幘相组合的形制,并通过例证可知其袴服为大口袴样式,但由于唐代不同时期其袴有的会缚腿,有的而无缚腿,故不能断定其乐工是否存在缚腿,但其大口的袴样式是确定的。舞伎所服袴褶服区别于乐工之处在于舞伎为女子,其袴褶服为女款搭配样式,具体体现在舞伎头戴饰以玉钗的假发髻上,并经过与北朝女子袴褶服组合形制的对比,得出两者皆头戴假髻,但具体发式不同,分别为十字髻与义髻。如此看来,西凉乐部服饰的搭配形制是源于北朝胡汉相融合的袴褶服组合样式,伴随着历史的发展和演变,其服饰整体搭配在形制、材质、配饰等方面有所变化,这也是胡汉文化相融的体现。

三、四方之民族及异国乐部占燕乐内容的一大部分,乐舞服饰与乐舞本身具有极强的关联性,服饰形制基本源于其本国世俗服饰,但经过吸收、改进后形成了新的风格。在款式搭配上,舞伎有袴奴搭配袄服、裙襦搭配袴及袈裟配以行缠

的样式；乐工则为丝布头巾搭配袍服和袴、襦袴的样式。在色彩搭配上，各乐部中乐工与舞伎的身衣服色一致，总结为绯色与黄色。在面料及纹饰上，主要为饰以联珠纹样、豹点纹山云及团花纹的薄厚锦缎、丝绵为主。四方民族乐服饰的独特形制特征为唐代本土乐舞服饰注入了新鲜的血液，完善了唐代燕乐服饰的整体形制，铸造了异彩纷呈的唐代乐舞服饰文化。

总的来说，各乐部的风格差异决定了乐舞伎服饰形态上的变化，同一乐部下，舞伎的着装比乐工服饰更具代表性，能体现其乐舞性质，乐工服饰在形制上则较为简约。这些特点说明乐舞演出中，乐舞伎服饰无论在款式、色彩、还是面料上皆服务于整台演出，服务于乐部。在这过程中，唐代燕乐表演性服饰的款式及结构在符合唐代基本形制的前提下，又具备了舞动性及延展性的特征，其中舞伎服饰起到了决定性的作用，而乐工服饰更接近于大唐常服风格的搭配样式。本文对唐代燕乐服饰的典型特征进行总结与提取，并结合现今的面料特征与工艺手法进行了实验性的复原方案，体现了中国传统民族服饰风格及形制特征与当下工艺技术的结合。通过对复原服饰风格特征的对比，发现燕乐中各乐部的服饰特征决定了其文化属性，其彼此之间相互融合而形成的形制，恰反映了燕乐服饰中各民族相互融合的趋势及现象。同时，唐代燕乐服饰各方面的审美形式对当下舞蹈服饰的发展也具有一定的指导意义与启示。

唐代乐舞服饰体系涉及的范围和内容较多，承载了极为丰沛的历史及文化内涵，且于古史的典章、礼俗中呈制度和规范化。由于时间及个人精力等因素，未能将唐代燕乐服饰的所有特质及文化内涵充分的反映出来，但基于笔者对各类文献史料及图像、实物等现有资料的梳理和考证，并经过推断及反复的论证后，尚且对唐代燕乐服饰研究中的某些实际性的疑问提出了个人的浅见，例如唐代燕乐服饰的分类、具体形制的历史发展和演变轨迹。以期能够拓宽唐代乐舞服饰方向的研究范围，为唐代服饰史、中国服装史以及中国舞蹈服饰史研究的发展、进步起到抛砖引玉的作用。但因笔者在此研究方面尚欠缺优秀的的学力及悟性，回观论文自开展至结束这一进程中，前期资料收集及后期主要观点的提炼和论证等方面都存在诸多不足，希望学界的前辈与诸位老师能够不吝赐教。

介于对论文尚存在的问题和不足的剖析，结合本文对研究的总结，笔者拟定了如下对今后该课题的研究打算：

首先，在以后的课题研究中，须延展课题对象的范围。将唐代燕乐服饰研究推至唐代乐舞服饰研究，再进一步扩展至上及周秦与两汉、下至明清时期，研究对象具体延伸至观者及乐官等人员的服饰。

其次，结合多种研究方法，从社会历史学、符号学及语义学等多个角度出发，探究中国古代乐舞服饰演变的规律性特征。

再者，对现有的乐舞图像及实物等资料进行大范围的整合、梳理，对唐代乐舞服饰，乃至中国古代乐舞服饰的演变特征进行更为细致的排列分析，使课题的研究的表现形式更为直观。

另外，须从历代乐舞的发展演变、政治制度变革以及与社会背景下的审美趋向之间的关系上进行全面的把握，继而更加系统、全面的形成对唐代乐舞服饰整体研究。

参 考 文 献

- [1]. 刘昫, 旧唐书[M], 北京: 中华书局, 1975;
- [2]. 杜佑, 通典[M], 北京: 中华书局, 1984;
- [3]. 欧阳修, 宋祁, 新唐书[M], 北京: 中华书局, 1972;
- [4]. 范曄, 后汉书·舆服志下[M], 郑州: 中州古籍出版社 1996. 10;
- [5]. 彭定求, 全唐诗[M], 郑州: 中州古籍出版社 2008. 1;
- [6]. 周锡保, 中国古代服饰史[M], 北京: 中国戏剧出版社, 1991;
- [7]. 房玄龄, 晋书[M], 北京: 中华书局, 1974. 11;
- [8]. 马缟, 中华古今注[M], 台北: 商务印书馆, 1983;
- [9]. 叶娇, 唐代文献所见“袴奴”形制考[J], 中国国家博物馆馆刊, 2012. 1;
- [10]. 段玉裁, 说文解字注[M], 上海: 上海古籍出版社, 1981. 1;
- [11]. 李肖冰, 中国西域民族服饰研究[M], 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1995;
- [12]. 李林甫, 唐六典[M], 北京: 中华书局, 2005;
- [13]. 王钦若, 册府元龟[M], 北京: 中华书局, 1960;
- [14]. 王溥, 唐会要[M], 北京: 中华书局, 1990;
- [15]. 段成式, 酉阳杂俎[M], 北京: 中华书局, 1981;
- [16]. 段安节, 乐府杂录, 文渊阁四库全书[M], 台北: 商务印书馆, 1983;
- [17]. 姚铉, 唐文粹[M], 上海: 上海古籍出版社, 1994;
- [18]. 秦浩, 隋唐考古[M], 南京: 南京大学出版社, 1992;
- [19]. 关也维, 唐代音乐史[M], 北京: 中央民族大学出版社, 2006;
- [20]. 郭宣军, 唐代十部乐形成考略[J], 中国音乐学院学报, 1993. 2;
- [21]. 张煜梓, 唐代燕乐的研究[D], 东华大学硕士学位论文, 2008:6;
- [22]. 王昆吾, 隋唐五代燕乐杂言歌词研究[M], 北京: 中华书局, 1996;
- [23]. 刘再生, 中国古代音乐史简述[M], 北京: 人民音乐出版社, 1989;
- [24]. 杨荫浏, 中国古代音乐史稿[M], 北京: 人民音乐出版社, 1981. 2;
- [25]. 秦序, 中国音乐史[M], 北京: 文化艺术出版社, 1998;
- [26]. 宋博年, 西域音乐史[M], 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2006. 9;
- [27]. 耿占军, 汉唐时期乐舞与百戏管理机构的设置[J], 西安: 唐都学刊, 1999;
- [28]. 唐武皇“十万宫廷乐”的历史考略[J], 青岛大学 2009-8-31;
- [29]. 吉联抗辑译, 隋唐五代音乐史料[M], 上海: 上海文艺出版社, 1986;
- [30]. 王克芬, 中国舞蹈史·隋唐五代卷[M], 上海: 上海音乐出版社, 2010. 12;
- [31]. 朱和平, 中国服饰史稿[M], 中州古籍出版社, 2001;

- [32]. 孙机, 中国古舆服论丛[M], 北京: 文物出版社, 1993;
- [33]. 沈从文, 中国古代服饰研究[M], 上海: 上海书店出版社, 2002;
- [34]. 周锡保, 中国古代服饰史[M], 中国戏剧出版社, 1984;
- [35]. 叶长海, 中国服饰[M], 上海: 上海外语教育出版社, 2002;
- [36]. 黄能馥, 陈娟娟, 中国服饰史[M], 北京: 中国旅游出版社, 1998;
- [37]. 黄能馥, 中华文化通志·服饰志[M], 上海: 上海人民出版社, 1998;
- [38]. 张竞琼, 现代中外服饰史纲[M], 上海: 中国纺织大学出版社, 1998. 2;
- [39]. 杨清凡, 藏族服饰史[M], 西宁: 青海人民出版社, 2003. 10;
- [40]. 华梅, 服饰与中国文化[M], 人民出版社, 2001;
- [41]. 马冬, 唐代服饰研究[D], 陕西师范大学博士学位论文, 2006;
- [42]. 黄良莹, 北朝服饰研究[D], 山东大学博士学位论文, 2006;
- [43]. 曹喆, 以敦煌壁画为主要材料的唐代服饰史研究[D], 东华大学博士学位论文, 2008;
- [44]. 贾一亮, 敦煌唐代经变画礼佛乐队中的舞伎服饰研究[D], 东华大学硕士学位论文, 2007;
- [45]. 徐颂列, 唐诗服饰词语研究[M], 杭州: 浙江教育出版社, 2008. 1;
- [46]. 张鸿修, 中国唐墓壁画集[M], 广州: 岭南美术出版社, 1995;
- [47]. 李星明, 唐代墓室壁画研究[M], 西安: 陕西人民出版社, 2005;
- [48]. 程万里, 唐三彩收藏实用解析[M], 北京: 上海人民出版社, 2008. 1;
- [49]. 朱裕平, 中国三彩[M], 济南: 山东美术出版社, 3005. 1;;
- [50]. 孙机, 中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题[M], 沈阳: 沈阳教育出版社, 1996;
- [51]. 韩伟, 陕西新出土唐墓壁画[M], 重庆: 重庆出版社, 1998;
- [52]. 赵丰, 唐代丝绸与丝绸之路[M], 西安: 三秦出版社, 1992;
- [53]. 沈自南, 艺林汇考—服饰卷[M], 北京: 中华书局, 1988;
- [54]. 李芽, 中国历代妆饰[M], 北京: 中国纺织出版社, 2004. 2;
- [55]. 高春明, 中国服饰名物考[M], 上海: 上海文化出版社, 2001;
- [56]. 龚方震, 袄教史[M], 上海: 上海社会科学院出版社, 1998. 8;
- [57]. 许杨彬, 从唐代服饰看民族文化的交流[D], 硕士论文, 2007: 3;
- [58]. 新疆维吾尔自治区文物考古研究所, 新疆文物古迹大观[M] 乌鲁木齐: 新疆美术摄影出版社, 1999;
- [59]. 钟翰, 中国民族史[M], 北京: 中国社会科学出版社, 1994;
- [60]. 陈戍国, 中国礼制史·隋唐五代卷[M], 长沙: 湖南教育出版社, 1998. 12;
- [61]. 向达, 唐代长安与西域文明[M], 石家庄: 河北教育出版社, 2001. 6;

- [62]. 李肖冰, 中国西域民族服饰研究[M], 乌鲁木齐:新疆人民出版社, 1995;
- [63]. 原田淑人, 西域绘画所见服装的研究[J], 美术研究, 1948. 1;
- [64]. 沈雁, 回鹘服饰文化研究[D], 东华大学博士学位论文, 2008;
- [65]. 穆德全, 西域“粟特”考[J], 河南大学学报, 1991. 1;
- [66]. 赵丰, 纺织品考古新发型 M], 香港: 艺纱堂/服饰工作队, 2002. 9;
- [67]. 纳春英, 唐代服饰时尚[M], 北京: 中国社会科学出版社, 2009. 8;
- [68]. 李当岐, 服装学概论[M], 北京: 高等教育出版社, 1995;
- [69]. 姜震山, 中国古代实用造型装饰图集[M], 北京: 北京工艺美术出版社, 2007. 1;
- [70]. 陕西考古研究所, 唐李宪墓发掘报告[M], 北京: 科学出版社, 2005;
- [71]. 陕西考古研究所, 唐惠庄太子李撝墓发掘报告[M]北京: 科学出版社, 2004;
- [72]. 西安市文物保护考古所, 唐金乡县主墓[M], 北京: 文物出版社, 2002;
- [73]. 马冬, 唐代大驾卤簿服饰研究[J], 文史, 2009, 2;
- [74]. 马冬, 唐朝对四夷服饰赏赐研究[J], 唐研究, 2004, 5;
- [75]. 尚刚, 鹤绫绚烂, 凤锦纷葩—隋唐五代的高档丝织品种. 荣新江. 唐研究(第十卷) [C], 北京: 北京大学出版社, 1995;
- [76]. 任江, 初论西安唐墓出土的粟特人胡俑[J], 考古与文物, 2004. 5;
- [77]. 杨冬梅, 大唐乐舞文化的传神写照—论张祜乐舞诗的价值特色[J], 学术论坛 2006, 3;
- [78]. 李安宁, 龟兹舍利盒乐舞图研究[J], 新疆艺术学院学报 2003, 1;
- [79]. 玉霞, 唐代艺术与西域乐舞[J], 西域研究, 2002, 4;
- [80]. 冯汉骥, 前蜀王建墓内石刻伎乐考[J], 四川大学学报 1957, 1;
- [81]. 冯贺军, 唐代乐舞俑[J], 紫禁城, Forbidden City Magazine 1993;
- [82]. 卫凌, 试论龟兹乐舞及其东渐[J], 西安. 西安音乐学院 2002, 3;
- [83]. 郭画晓, 洛阳唐代乐舞陶俑二论[J], 洛阳: 东南文化编辑部, 2007, 2;
- [84]. 郑汝中, 敦煌壁画乐器研究[J], 敦煌研究院: 敦煌研究, 1988, 2;
- [85]. 郭晓冰, 敦煌莫高窟中天宫伎乐的表象形式及特点[J], 安阳师范学院学报, 2005;
- [86]. 韩春启, 舞蹈服装设计教程[M], 上海: 上海音乐出版社, 2004. 11;
- [87]. 百桥名穗, 世界美术大全集·东洋篇(第4卷)/隋·唐[M], 东京: 小学馆, 1997;
- [88]. 王其钧, 石窟艺术[M], 北京: 中国旅游出版社, 2006. 1;
- [89]. 包铭新, 西域异服: 丝绸之路出土古代服饰复原研究[M], 上海: 东华大学出版社, 2007. 11;

攻读学位期间发表的学术论文目录

1、《从圣·迪奥看服装品牌终端视觉形象定位》第一作者已刊登在《魅力中国》文史艺术版 2011 年 4 月下旬刊 总第 148 期

2、《非对称设计手法在女装中的应用》第三作者已刊登在《魅力中国》文史艺术版 2011 年 4 月下旬刊 总第 148 期

西安工程大学学位论文知识产权声明

本人完全了解西安工程大学有关知识产权的规定，即：研究生在校攻读学位期间学位论文工作的知识产权归属西安工程大学。本人保证毕业离校后，使用学位论文工作成果或用学位论文工作成果发表论文时署各单位仍然为西安工程大学。学校有权保留送交的学位论文的复印件，允许学位论文被查阅或借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存学位论文。

(保密的学位论文在解密后应遵守此规定)

学位论文作者签名：

指导老师签名：

日 期：

西安工程大学学位论文独创性声明

禀承学校严谨的学风与优良的科学道德，本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，学位论文中不包含其它人已经发表或撰写过的研究成果，不包括本人已申请学位或他人已申请学位或其它用途使用过的成果。与我一同工作的同志对本研究所作的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了感谢。

学位论文与资料若有不实之处，本人承担相关责任。

学位论文作者签名：

日 期：

致 谢

在本文即将成稿之际，回首研究生求学的三年时光颇有感慨，这期间的专业学习与实践历练是在师长和家人的帮助与鼓励下一步步前进的，故在此表示由衷的感谢。

首先，要感谢导师徐青青教授纳我入门，使我得以接触服装领域更多的科研项目，并且从中受益颇多，导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，朴实无华、平易近人的人格魅力对我影响深远。导师不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却赋予我终生受益无穷之道。在此我向导师徐青青教授表示深切的谢意与祝福！

再者，要感谢我的副导马冬教授对我的悉心指导，使我在研究生阶段的基础理论及专业知识等方面得到进一步的提高，每每向老师求教疑问时，您总是能文渊博广的娓娓而谈，使我在解决原本问题的基础上，总会有意外的收获。论文虽完成将至，但学生自知尚存在很多不足，若有幸能继续深造必定更加完善自己在学术上的方方面面。

感谢服装学院与艺术工程学院各位老师的授课与帮助，感谢研究生生活中互相勉励的各位同学。

最后，要感谢我的家人和朋友们对我的支持与鼓励，谢谢！